
MAX GRAF
WAGNER-
PROBLEME
WIENER VERLAG.





THEATER.

(Jeder Band mit Umschlagzeichnung von Emil Orlik.)

Roberto Bracco, Untreu, Komödie K 2.40 = M 2.—
übersetzt von Otto Eisenschitz

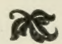
Felix Dörmann, Zimmerherren, Komödie K 2.40 = M 2.—
Aufführung von der Wiener Censur verboten.

Hugo Ganz, Der Rebell, Drama K 2.40 = M 2.—

Julius von Ludassy, Der letzte Knopf, Volksstück
Original-Ausgabe mit den von der Censur gestrichenen Stellen.
2.—3. Auflage. K 2.40 = M 2.—

Karl Schönherr, Die Bildschnitzer, eine Tragödie braver Leute
K 1.50 = M 1.25

Giovanni Verga, Die Wölfin, Sicilianische Volksscenen
übersetzt von Otto Eisenschitz K 1.50 = M 1.25



Juni 1900 erscheinen:

Raoul Auernheimer, Rosen, die wir nicht erreichen
Ein Geschichtenband

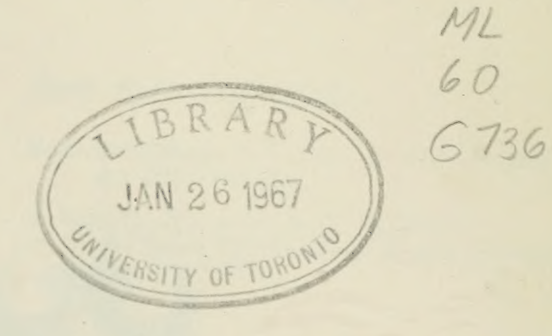
C. Karlweis, Das grobe Hemd, Volksstück
(Langjähriges Repertoirestück des Deutschen Volkstheaters und vieler anderer Bühnen)

Max Graf
Wagner-Probleme und andere Studien

Erstes Tausend



Wiener Verlag



Buchdruckerei „Industrie", Wien

Gustav Mahler

gewidmet

Der Verfasser zu seinen Lesern:

Der gütige Leser gestatte, dass ich ihn, bevor er in die Empfangsräume dieses Werkes eintritt, an der Schwelle mit einigen Worten begrüsse. Vor allem heisse ich ihn willkommen, wenn er als Freund erscheint. Dann bringt er Behagen, Lust, Lebenswärme in diese Räume, und Freude an Erlebtem und Gedachtem. Noch mehr heisse ich ihn willkommen, wenn er als Feind erscheint. Nur wünsche ich: es möge ein Feind sein, der einem zur Ehre gereicht; zum mindest ein Mann von guten Manieren, dem es nicht Vergnügen macht, mit schweren Stiefeln in den Räumen meines Hauses herumzutrampeln und mit ungeschickten Händen die Dinge anzugreifen oder von ihren Plätzen zu rücken. Wer könnte einem mehr Freude be-

reiten, als ein Gegner, der es versteht, mit Ruhe zuzuhören und mit Würde zu erwidern, der fremde Welten mit ebendemselben Wohlwollen betrachtet, wie befreundete. Ruhig in seinem Staunen, gemessen in seinem Gegnerthum, vornehm in seiner Feindschaft. Ein solcher Mann ermöglicht es einem, die Kräfte zu üben, Widerstände abzuschätzen, die Sicherheit der Gedanken zu prüfen, ohne dass der Kampf verbittern und vergiften würde. Solch ein seltener Gast sei doppelt und dreifach willkommen. Sein Tadel soll hier mehr gelten, als das schönste Lob der Freunde. Zu ihm wünsche ich zu sprechen.

Nun mögen Feind und Freund die drei Empfangsräume meines neuen Hauses betreten . . . .

Die „Wagner-Probleme“ sollen zeigen, wie ein Kind dieser Zeit sich mit der Welt des grössten modernen Künstlers auseinandersetzt. Es sind Confessionen, Tagebuchblätter, Gedanken, Erlebnisse. Wie der Titel schon sagt, kein fertiger Schluss aus aufgestellten Prämissen, keine Resultante, keine Summe des Denkens: sondern Versuche, Prüfungen. Probleme. Problematisches vielleicht . . . Lassen die Aufsätze vielleicht noch nicht erkennen, welches das Ziel dieser ganzen Ueberprüfung gewonnener Eindrücke sein wird, den Weg lassen sie (so hoffe ich) klar und entschieden erkennen.

Das Thema habe ich mir eng umgrenzt. Das Ganze sind psychologische Studien über die Gefühlswelt

Richard Wagners. Die rein musikalischen Fragen sind vollständig ausgeschaltet und die Musik nur insoweit zur Analyse herbeigezogen, als es für diese Zwecke unbedingt erforderlich war. Ich bin direct auf die Gesammtfigur des Künstlers losgegangen. Sein psychischer Typus, die Grundlagen seines Empfindens, die Complicationen dieses Organismus sollten analysiert werden: was einfach schien, sollte in seine Theile zerlegt; das Dämonische beschworen werden.

Wenn einmal die Gefühlswelt, aus welcher die Werke und die Musik emporgestiegen waren, klar analysiert sein würde -- so hoffte ich — dann würde es leichter sein, über die rein musikalischen Streitfragen zu sprechen. Ueber jene soll nun eine Aussprache erzielt, die Gründe geprüft, die Gegengründe erwogen werden, bevor ich zu diesen weiterschreite.

Für einen Angehörigen der älteren Generation wird die Art der Betrachtung der Wagner'schen Welt etwas Fremdes, ja etwas Frevelhaftes sein Ihr Lebenswerk war der grosse Kampf für diese Welt, ihre stolzeste That der endliche Sieg; und nun wächst eine junge Generation heran, die skeptisch, argwöhnisch, unruhig eine Kritik jener Welt versucht.

Hierüber wünsche ich ein Wort der Verständigung zu sagen.

Das Verhältnis einer Generation zu einem grossen Künstler geht nicht wie eine Erbschaft vom Vater auf die Söhne und vom Sohne auf die Enkel über. Je mehr

die Kinder aufwachsen, je mehr ihnen an eigenen Erfahrungen, Erlebnissen, Empfindungen zuwächst, je sicherer sie empfinden, dass sie dazu berufen sind, in eine neue Welt hinüberzuschreiten, deren Geschicke und deren Zukunft sie selbst gestalten; desto mehr verändert sich ihre Stellung zu alten Kunstwerken, wie sich einem Weiterschreitenden bei jedem Schritte die Dinge in neuen Verhältnissen und Perspectiven zeigen. Jede neue Generation, wenigstens die Denkenden und Empfindenden, welche ihr angehören, wird von dem Centrum ihres Lebens und Denkens aus ihr Verhältnis zu alten Kunstwelten abschätzen. Selbst jene, welche der l'art pour l'art-Lehre huldigen, legen unbewusst an alle Dinge der Kunst die Massstäbe des Lebens.

So musste sich auch unsere Beziehung zu dem Reiche Richard Wagners von jener der alten Generation trennen. Zuerst in Nuancen, in kleinen Differenzierungen, bis — uns endlich ganze Welten von unseren Vätern trennten. Viele stutzten bloss einen Moment, viele empfanden nur ein dunkles Gefühl des Unbehagens, viele wichen mit Schaudern vor jener Kluft, die sich vor ihren Füssen öffnete, zurück. Andere schritten kühn weiter. Ein grosser Führer, unser Lehrer in den Kämpfen geistigen Lebens, stürzte nach gewaltigem Aufschwunge in die Schluchten ewiger Nacht. Ehre dem Andenkens Friedrich Nietzsches!

. . . . Vor die alte Generation, welche die Kämpfe für Richard Wagner geführt hat, treten wir mit Ehrerbietung, weil wir den starken und reinen Idealismus ehren, welcher sich in diesen Kämpfen gezeigt hat. Wenn sie das Errungene zu bewahren sucht, so ehrt sie sich selbst, ihren Muth, ihre Tapferkeit, ihre Schwärmerei, die Energie und Leidenschaft ihrer Jugend. Der beste Theil ihres Lebens und ihres Empfindens ist in jenem Werke verkörpert: sie haben es idealisiert, verklärt, verschönt. Nach ihrem eigenen Bilde haben die Kämpfer der deutschen Schlachten das Bild Wagners entworfen: Das Bild des germanischen Heldensängers, des Künders heroischen Empfindens, des Meisters aller starken und siegreichen Kunst. Mit Rührung und Scheu wenden wir uns, die Avantgarde einer neuen Generation, von diesem Bilde, welches der deutsche Idealismus wunderbar transfiguriert hat, ab und schreiten nach Minuten des Staunens und der Ergriffenheit, gesammelt und erhobenen Hauptes unserer Welt und unserer Sonne zu.

Jene alte Generation hat die Welt Wagners erobert: wir sind in ihr aufgewachsen. Die ersten Töne, die an unser Ohr schlugen, waren die der Musik Wagners. Augen und Ohren haben jene Welt aufgesogen, unser ganzes Wesen war von ihr bestimmt. Sie wuchs uns an, wie Hände und Füsse, wie der Athem und der Herzschlag. Als wir älter wurden, d. h. zu leiden begannen, war wiederum jene Kunstwelt unser Tröster. Keine Musik der Welt sprach so zu unseren Leiden-

schatten, unserer Sehnsucht, unseren Qualen. Jetzt erst wurden wir mit allen ihren Winkeln und Abgründen näher vertraut. Keine noch so zarte Schattierung des Schmerzes, welche wir nicht in jener Welt, zu tönender Form wunderbar erstarrt, wiederfanden. Nun sahen wir in Wagner nicht, wie jene alte Generation, den Sänger heroischen Empfindens, sondern den grossen musikalischen Verzauberer aller Wunden und seelischen Leiden. Wir glaubten Wagner näherzustehen als jene Alten, da wir sein Innerstes, sein Leid theilten, an dem Bette seiner Qualen standen und gerührt seine Hand hielten. So waren wir als Jünglinge. Nun, älter und gereift, und aus dem Lande der Träume und Sehnsuchten in das Land der Erfüllung und des Wirkens schreitend, halb Jünglinge, halb Männer, welche die Erbschaft ihrer Welt anzutreten sich bereiten, sehen wir, wie wiederum das Bild der Ideale sich verschiebt. Andere Werte sind für uns bestimmend, andere Masse gewinnen für uns Bedeutung. Nun heisst es Abschied nehmen von Jugendträumen, Aerzte unserer Leiden sein, unserem Kopfe und unserer Seele jene Diät vorschreiben, welche sie muthig, ausdauernd, hell und klar macht. Nun heisst es nicht nur Schwärmereien und Leidenschaften haben, sondern ihnen auch Geist verleihen; nicht nur Idealisten sein, sondern auch dem Idealismus Besonnenheit geben. Wir waren ausschweifend und phantastisch, nun heisst es: tapfer sein, d.h. dem Strome unserer Leidenschaft sein Bett zuweisen, in welchem er ruhig und stark dahinfliesse.

So treten wir nun ein drittesmal an die Welt Richard Wagners heran. Wie sich uns jene Welt nun zeigt, dafür mögen die „Wagner-Probleme“ Zeugnis abgeben. Ehren wir Jungen den Idealismus der alten Generation, so mögen sie die Tapferkeit ehren, mit welcher wir uns unsere Masse zimmern und unsere Häuser bauen. Selbst wenn ihnen der Anblick fremd und sonderbar erscheint.

Wie verändert dünken sich nicht Freunde, die sich ein paar Jahre nicht gesehen haben. Um wieviel fremder Generation und Generation.

Die „Kritischen Studien“ erscheinen hier gesammelt, nachdem sie einzeln bereits in Zeitschriften um Freunde geworben haben. Sie stammen aus verschiedenen Jahren, und ich habe kein Urtheil darüber, ob sich die verschiedenen Töne zu einer Harmonie oder Dissonanz aneinanderfügen werden. Jedesfalls habe ich mich nicht bemüht, kleine Widersprüche auszumerzen. Welcher Mensch würde sich nicht widersprechen, der der Leidenschaft des Denkens und Erkennens ergeben ist? Sich nicht zu widersprechen ist eine recht zweifelhafte Tugend, die Tugend der Cretins; und für den Kritiker scheint mir das Laster des Sich-widersprechen-könnens fruchtbarer zu sein, als viele bürgerliche Tugenden. Bei diesem Anlasse, nachdem wir schon im Plauschen sind — une cigarette, s'il vous plait? — ein Wort über kritische Technik. Wir sind alle im Hasse gegen die dogmatische Kritik erzogen. Haben wir doch alle die

furchtbare Niederlage der Schönheits-Principienkritik erlebt. Kein neuer Künstler, bei welchem sie nicht versagt hätte. So kam es, dass wir junge Kritiker uns alle der impressionistischen Kritik ergaben, als deren verführerisches Muster wir Anatole France kennen gelernt hatten.

Die alte Kritik war starr, dogmatisch, engherzig; die neue schmiegsam, überzeugungslos, nachgebend. Sie war eine Kritik für Feinschmecker und erlaubte, jeden künstlerischen Organismus bis zur Neige auszukosten. Sie wertete nicht, das war ihre Hauptwaffe; namentlich in einer Zeit, in welcher die künstlerisch gestimmten Gemüther sich in neuen, extravaganten und interessierenden Formen offenbarten. Sie verstand alles, empfand alles, spürte allem nach, zitterte, wie die Seele eines Mädchens bei der leisesten seelischen Berührung. Als Reaction gegen die alte dogmatische Kritik war sie von höchster Fruchtbarkeit. Im Grunde aber war der Impressionismus keine neue Form der Kritik, überhaupt nicht Kritik, sondern eine erlesene Form des dilettantischen Geniessens. Aufs höchste geschätzt: eine Vorschule der Kritik, die Uebung in feinfühligem und richtigem Empfinden, im Erfassen der Hauptzüge und der stimmungsgebenden Factoren. Das Wesentliche, Charakteristische jeder schöpferischen Kritik fehlte: die Kunst des Wertens . . . So sind heute die Cadetten der Kritik auf der Suche, eine Form der Kritik zu finden, welche die Feinfühligkeit des Impressionismus mit der Energie

und Männlichkeit einer wertenden Kritik verbinde. Mit jenen vagen und abstracten Schönheitsdogmen mag keiner von uns etwas zu thun haben. Sie haben sich als unfruchtbar, schädlich und begrenzt erwiesen. Ihr Dêbacle legt aber die Pflicht auf, neue Tafeln der Werte aufzustellen. Als solche Versuche aus der femininen Schmiegsamkeit des modernen Impressionismus heraus die Wege zu einer kräftigeren und entschiedeneren Schätzung der Kunstwerte zu finden, möge man jene Studien betrachten; selbst dort, wo sie irre gehen mögen.

Die „Pariser Intermezzi“ bedürfen keiner entschuldigenden, rechtfertigenden und erklärenden Worte. Von den seligen Monaten der Pariser Musikbummeleien habe ich einige Stunden in Worte gefasst. Wenn die Worte hie und da überschäumen, denke man daran, dass diese Tränke im Pariser Klima gegährt haben.

Nun lasse ich meine Gäste in den Räumen dieses Hauses allein. An die Thore des Hauses habe ich den Namen:

Gustav Mahler

geschrieben, den ich als den Namen einer unabhängigen und souverainen Natur verehre. Schlechte Geister möge er abschrecken: gute Geister werden ihn verehrend gegrüsst haben, da sie durch das Thor getreten sind.

Ostersonntag 1900.

I

Wagner-Probleme



1.

Wenn man einen Deutschen — nicht etwa einen Wiener, in dessen Blute deutsche, slavische und romanische Säfte seit Jahrhunderten zusammenfliessen, sondern einen Deutschen von Geblüt — frägt, in welchen Männern die Kraft des deutschen Volkes am schönsten und reinsten schöpferisch geworden ist, so wird er ohne Besinnen antworten: in Luther, Goethe und Bismarck. Wenn man weiter frägt: in welchen Musikern? Bach? Ja. Beethoven? Ja. Wagner? . . . Kein Zweifel, er wird als gebildeter Deutscher: Ja sagen. Aber wenn man schärfer zuhört, wird dieses Ja vielleicht anders klingen. Nicht klar aus jenen Tiefen heraus, in welchen es aus allen Winkeln und Schluchten wiederhallt, wenn er die Namen Luther, Goethe, Bach, Bismarck tönen hört. Nicht in so reiner und voller Harmonie. Nicht mit so instinctiver Sicherheit. Er wird vielleicht einen

Moment stutzen und dann mit doppelter Kraft Ja sagen, als ob er irgend einen Zweifel, irgend ein dumpfes Gefühl, irgend eine tiefe, innere Stimme zu überschreien hätte.

Er wird Ja antworten, nach einer dumpfen Secunde des innerlichen Horchens, in welcher seine Seele ihm — vielleicht zum erstenmale — sagt, dass er mit jenen grossen Naturen Luther, Bach, Goethe, Bismarck wie ein Kind mit Eltern und Grosseltern zusammenhängt, deren Blut in seinen Adern fliesst: mit Wagner aber wie mit einer Geliebten, deren Schönheit, Sündigkeit, sinnlicher Reiz ihn mit tyrannischer Macht zu ihren Füssen zwingt.

So antwortet der Einzelne. Aehnlich die Gesammtheit. Als Wagner mit seinen deutschen Dramen zum erstenmale vor das deutsche Volk trat, gab es einen Moment des Zauderns und der Verwirrung. Ich will die Rolle, welche Neid, Unverstand, Borniertheit und Dummheit in jenen Zeiten gespielt haben, nicht einschränken. Allein ist es nicht möglich, dass in jener Entscheidung über Richard Wagner ein innerlicher dumpfer Zweifel nicht an der Grösse des Künstlers, sondern an dessen repräsentativer Kraft mitspielte? . . . Und noch eines: Wie kam der Sieg Wagners zustande? Man denke daran, wie z. B. Beethoven begonnen hatte. Wie jeder grosse Künstler, von der Masse unverstanden, und von einem kleinen Kreise von aristokratischen und musikalisch auf das höchste civilisierten Geistern verehrt.

Allmählich in immer breiteren Wellenschlägen senkte sich sein Ruhm von diesem höchsten Punkte aus weiter hinab. Und bei Wagner? War es nicht ein Sclavenaufstand aller dilettantischen und literatenhaften Naturen, der musikalischen Halbwelt, welcher Wagner zum Throne verhalf? Die deutsche musikalische Aristokratie (Schumann, Brahms) stand abseits ... Ein Weiteres: Ueber den Abfall Bülows und Nietzsches wird unverbrüchlich geschwiegen, wie man etwa in einem guten Hause über die Tochter schweigt, die Cocotte geworden ist. Der eine verliess den Musiker Wagner, der andere den Menschen Wagner, nachdem sie beide zum Siege mitgeholfen hatten. Was für furchtbare Kämpfe haben jene beiden Männer ausgefochten, was für Zweifel, Fragen, Gesichte sind in ihren Inneren erstanden, welche Entscheidungen haben sie getroffen! Warum wagt man es nicht, laut und offen von diesen Dingen zu reden ... Wo immer man, selbst aufs Gerathewohl, ein Capitel in der Geschichte der Entscheidung über Richard Wagner aufschlägt, überall treten einem Fragen, Zweifel, Sonderbarkeiten und Anomalien entgegen. Auf die Frage: Ist das Werk Richard Wagners repräsentative deutsche Kunst, wie jenes von Goethe, Bach und Beethoven, d. h. Kunst, deren Quellen aus allen Tiefen der deutschen Seele heraufrauschen, hat das deutsche Volk, wie jener Einzelne, energisch Ja geantwortet. Hat man aber bei jenem Einzelnen überhört, dass sein Ja Stimmen aus der Tiefe übertönt haben, hier, bei der Antwort,

welche das deutsche Volk gegeben hat, hört man dieselben deutlich.

Es ist die Tragik im Leben Richard Wagners, dass es ihm nicht glücken wollte, sein Werk derart in die Mitte des deutschen Volkslebens zu stellen, wie etwa das Werk der griechischen Tragiker im Centrum des Culturlebens von Griechenland gestanden war. Wenn jene grossen Tragiker riefen, stand das ganze Getriebe des Tages und der Märkte mit einem Schlage still, alles strömte zur Stätte, wo die Töne des dionysischen Gottes erschallten: geheiligt und geweiht verliess alles diesen Ort, um sich wieder — von neuen Lebenskräften erfüllt — in das Spiel des Lebens zu mischen . . . An solche Erinnerungen knüpfte Richard Wagner immer wieder an. Sein Werk sollte im Centrum des deutschen Culturlebens stehen, als dessen höchste Kraft und Weihe. Vergebens zog er in seinen Träumen die Linien dieses Culturgebäudes immer anders. Als Rivale Meyerbeers, als Catilinarier der zeitgenössischen Welt, als Prophet einer neuen Kunst, als Verherrlicher der deutschen Siege, vor dem Kreuze sich neigend; immer war es das eine Ziel, welches er in den verschiedensten Formen ersehnte: in der Mitte einer grossen Volksgenossenschaft seinem Werke einen Tempel aufzurichten. Wenn ihm dies nicht gelang, wenn seine Noth wohl als persönliche, nicht als allgemeine Noth empfunden wurde, wäre es nicht möglich, dass nicht nur die zeitgenössische Dummheit und Borniertheit daran schuld gewesen sind, sondern in

seinem Werke selbst ein Theil der Schuld war? Wäre es nicht möglich, dass die Wurzeln seines Werkes, so grandios es auch gewesen sein mag, nicht alle und nicht alle tief genug in den Boden des deutschen Volksempfindens hinabgereicht haben. Hat doch ein Mann, dessen Seele voll war der unbewussten Kräfte seines Volkes, der aus deutschem Boden wie eine Eiche stark und mächtig herauswuchs, Bismarck, in denselben Tagen ein Werk geschaffen, das von allen Volksgenossen als Erfüllung ihres geheimsten Träumens empfunden wurde. Dieser Mann rief — und alle kamen; auch Brahms, Bülow und Nietzsche.

Wenn man die Gestalt Richard Wagners neben jene des Fürsten Bismarck stellt, scheint sich das Bild Wagners vollkommen zu verziehen. Es wird verzerrt, crass: nicht das Hoheitsvolle, sondern das Unästhetische und Unschöne der Leidenschaft tritt stärker hervor. Sein Leben gleicht einem furchtbaren Krampfe, der ihn jagt und peitscht, von Ort zu Ort treibt, von Deutschland nach Paris, von Paris auf die Schweizer Berge, von der Schweiz an die italienischen Meeresküsten. Die Gestalt wird heimatslos, die Lebensführung nimmt den Schein des Abenteuerlichen an, was Energie ist, wandelt sich zum innerlichen Dämon. Eine innere Friedlosigkeit beherrscht den Künstler, aus dem Grunde seines Wesens tönt ein Wechsel von Dissonanzen, jeder Schluss eine Trugwendung. Die Gestalt nimmt die Züge eines Cäsars an . . . Neben die Gestalt des Künstlers gestellt,

scheint jene des Kanzlers zu wachsen. Weit und knorrig breiten sich die Wurzeln seines Wesens ins Land, mächtig wächst der Stamm auf, und aus den Aesten schlägt helles Grün. Aus dem tiefsten Grunde der Heimatserde steigen die Säfte im Stamme auf, wandeln und formen sich zu Gedanken und Plänen . . . Ist es ein Spiel der Phantasie, wenn mir in diesem Bilde alles offenbar wird, was der Kunst Richard Wagners nicht an persönlichen, sondern an repräsentativen Kräften fehlt. Wenn man die Natur Wagners an der des Fürsten Bismarck misst, ist es dasselbe, wie wenn man die Seele der Wagner'schen Kunst an der Kraft und Tiefe der deutschen Volksseele messen würde.

Die Receptivität der Wagner'schen Kunst ist eine ungeheure. Was an geistigen Kräften, an Stimmungen und seelischen Wandlungen im geistigen Leben ihrer Zeit lebt, hat hier seine Spuren zurückgelassen. Das Werk Wagners wächst aus der Romantik heraus und verwirklicht alle Wünsche der romantischen Künstler: das Märchen, die Poesie des Mittelalters, das Ineinanderfluten von Musik und Poesie, die Poesie der Sehnsucht und die Erlösungsidee, den Kampf der irdischen und der himmlischen Liebe, Naturschwärmerei und Andacht vor dem Kreuze. Die Wellen der Philosophie Schopenhauers fluten über das Land und dringen bis in die verstecktesten Winkel des Wagner'schen Werkes. Das müde Europa neigt sich vor der demüthigen Schönheit des indischen Büssergeistes, und der Parsifal ent-

steht. Christenthum und Heidenthum, Mystisches und Heroisches, Sehnsucht und Kraft, Romantik und Hellenismus: die fremdesten und gegensätzlichsten Welten schwingen in der Seele Wagners durcheinander. Wie die Musik Wagners, welche doch am Ende einer Reihe gewaltiger Musikgeister steht, gleichsam in einen chaotischen Zustand vor jeder Musik zurückführt, die Urmusik nachschafft und die Musik jener grossen Geister in ihrem Strome völlig auflöst: ebenso stürzen in der Seele Richard Wagners die gewaltigsten geistigen Strömungen ihrer Zeit in tiefe Schluchten, verschwinden in diesen und kommen dann an anderer Stelle als neuer Strom hervor. Die Kraft, mit welcher Wagner sein Werk in den Mittelpunkt des deutschen Culturlebens zu setzen sucht, als Heim aller geistigen Kräfte dieser Zeit, der musikalischen, philosophischen, religiösen, ist eine ungeheure. Sie verbürgt die Grösse seines Werkes ... Allein gerade sie beweist, dass das Kunstwerk Richard Wagners nicht wie die griechische Tragödie am Anfange einer Zeit, einer Cultur, eines Volkes steht, sondern am Ende, als ein grandioses Resumé. Sie schöpft nicht aus den Schatzkammern des unbewussten Volksempfindens, in welchen die Schätze einer zukünftigen Cultur ruhen, roh, ungeformt, in Klumpen und Massen, wie es Fürst Bismarck in seinem Lebenswerke gethan hat, der das unbewusste Wollen und Wünschen einer Zeit zum höchsten Bewusstsein geweckt hat. Sie ruht auf den Trümmern einer alten

Cultur und sucht deren höchste bewusste Kräfte wieder zu Unbewusstem aufzulösen.

Das Grosse der Kunst Richard Wagners ist es, dass sie in einer Zeit, deren unbewusste Kräfte, jene Kräfte, welche das Märchen, die Religion, die Philosophie, das Volkslied ... schaffen, aufgebraucht hat den Versuch macht, wieder mit der Gewalt einer elementaren Naturkraft aufzutreten. Sie ist nicht die Frucht unbewusster, schlummernder Kräfte einer Zeit, sondern die einer höchst zusammengesetzten Suggestionskraft. Weil der Mutterschoss dieser Zeit an gebärenden Kräften erschöpft ist, saugt sie alle Schöpfungen fruchtbarerer Zeiten. die grossen Philosophien, Religionen, Volksepen. die Musik grosser Dionysier auf und verwandelt diese zu einem grossen künstlerischen Kosmos, welcher Ur-Musik, Ur-Philosophie, Ur-Religion, Ur-Epos imitiert. Sie ist voll von Kräften, welche Culturen geschaffen haben, ohne selbst culturschöpferisch zu sein. Während sie ihre Cultur und ihre Zeit zu fliehen scheint, ist sie dennoch untrennbar mit ihr verbunden. Sie ist nicht die Kunst neuer Generation, neuer Welten, neuer Culturen, von den unbewussten Kräften des Volksempfindens genährt: mit ihren wunderbaren Klängen schlägt sie das Harfenspiel zu der Götterdämmerung der alten Cultur.

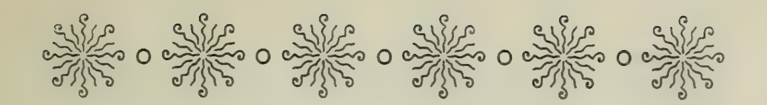
* * *

In jenen Tagen, in welchen die stärksten und gewaltigsten Instincte des deutschen Volksempfindens sich zu grossen Zukunftswerken sammelten, ist das Werk Wagners entstanden und gewachsen. In den Tiefen, welche einst die Worte der Luther-Bibel gezeugt hatten, aus denen einst der Strom der Musik von Joh. Seb. Bach hervorgerauscht, dem das Faust-Gedicht entstiegen ist, fieng es an unergründlich zu schwellen und zu rauschen.

Da trat Wagner mit seinem Werke auf und sang von dem Todesverlangen des ruhelosen Meerdämons, von der Tragödie der sündigen Liebe, von der Erlösungssehnsucht des Gralsritters, von der Weltentsagung des müden Gottes, von der Todessucht zweier Liebenden, von all den Helden, die äusserlich so stark und kräftig, innerlich voller Blut, Wunden und unstillbarer Sehnsucht sind, — Holländer, Siegmund, Tristan — deren heiterster — Hans Sachs — ein Reconvalescent ist, halbgenesen und über Wunden lächelnd, deren stärkster Held — Siegfried — oft von unerklärlichen, milden Melancholien umfangen wird. Und über diesen Spielen äusserlich so starken, innerlich morbiden Lebens stand segnend die Gestalt des Todes, in dessen Reich die gewaltigsten Helden wie in ihr Heimatsland zurückkehrten . . . . Konnten die Helden- und Todesspiele Richard Wagners in jenen Tagen dem unbewussten deutschen Volksempfinden wirklich als feierlichste und höchste Verkörperung erscheinen? War dies Werk mit

dem stärksten und reinsten Herzblute des deutschen Volkes befruchtet? Musste nicht, als Wagner in den Tagen feierlicher Siege mit seinem Werke vor das Volk trat, fragend: Sind dies Eure Kunstwerke? einen Moment lang Zaudern und Zagen in dessen Reihen herrschen?





2.

Als in der alten Welt das Kreuz mit der Gestalt des Gottessohnes hoch aufgerichtet wurde, gieng ein Schaudern durch die Reiche der Heiden. Das Kreuz war ein blutiges Symbol einer neuen, grauenvollen Welt, welche das Leiden, die Krankheit, den Schmerz zu lieben begann. Für den gesunden Sinn der heidnischen Welt war die Poesie der Qualen und des Todes etwas Unfassbares. Die antiken Sarkophage, mit den Bildern heiteren und kräftigen Lebens geziert, beweisen, mit welcher Kraft und Leichtigkeit sich die heidnische Welt von der Erinnerung an Tod und Schmerz zur Freude an der Schönheit und dem Reichthum des Lebens abgewendet hat. Nun öffneten sich weit die Thore eines neuen Reiches, welches dem Schmerz, der Krankheit und dem Tod, welche die starke Natürlichkeit der Welt als unästhetisch verabscheute, eine wunderbare Seele, süssesten Reiz und verführerischen Zauber verlieh. Was konnte dieser Welt der stolze, siegeri-

sche Blick des Apollo vom Belvedere neben den thränenfeuchten Augen eines friedlos Sterbenden bedeuten? Aus Blut und Wunden stieg eine neue Schönheit hervor. Zum erstenmale hörte man in inneren Qualen Symphonien, statt Dissonanzen. Wenn die heidnische Welt die Formen des aufsteigenden Lebens: die Kraft, Schönheit und Stärke heilig pries, heiligte die neue christliche Welt zum erstenmale die Formen des sich zersetzenden Lebens: Leiden, Krankheit, Tod.

Als das Kreuz mit der Gestalt des Menschensohnes aufgerichtet wurde, „zeriss der Vorhang im Tempel von oben bis unten aus, die Erde erbebete und die Felsen zerrissen, die Gräber thäten sich auf und stunden auf viele Leiber der heiligen.“ Ein mächtiges Symbol der Klüfte, welche sich nun in den Seelen der Menschen aufthaten. Die schöne Einheit zwischen Natur und Geist, zwischen unbewusstem und bewusstem Leben, zwischen Instinct und Seele der alten Welt war zerstört. In furchtbaren Krisen riss sich die Psyche von dem körperlichen Gefährten, an welchen sie sich — das Kind an den Vater — vertrauensvoll geschmiegt hatte, los. Mit je gewaltigeren Schlägen sie dem Himmel zustrebte, desto mächtiger strebte jener zur Erde. Mit starrem Entsetzen schauten die Menschen in die Abgründe, welche sich ihnen erschlossen. Die stärksten Naturen trieb der innere Kampf in die Einöde, die wildesten Naturen kasteiten und geisselten ihren Leib, um dessen Schreie zu ertödten. Aus einer solchen Welt heraus konnte ein Buch wie die

Confessionen des heiligen Augustinus entstehen, in welchem ein glühender und sinnlicher Geist mit wollüstiger Gier in den Eingeweiden seines Inneren wühlt. Ein neues Reich hatte seine Herrschaft auf Erden angetreten und über die Gewitter von Schmerz, Blut und Leiden wölbte sich der Regenbogen einer neuen Religion, Philosophie und Kunst. Der christliche Mensch segnete diese neue innere Welt und sah sie im Lichte einer neuen Schönheit erstrahlen. Immer aber, in allen Wandlungen des Lebens und der Zeit suchte sein Blick sehnsüchtig die versunkene Welt des antiken Lebens, und seine Gedanken flogen wie jene der tauridischen Iphigenie zu den Gestaden der fernen griechischen Welt, als seinem Heimatslande.

Während sich in der neueren Kunst kein Werk mehr der antiken Welt genähert hat, wie jenes von Goethe — „Jeder sey auf seine Art ein Grieche, aber er sey's", lautete sein Wahlspruch — steht ihr keines ferner, als das Werk Richard Wagners. Es ist ganz aus dem Geiste der christlichen Welt, wie sie oben geschildert wurde, entstanden. Aus einem Grunde von seelischen Krisen, Blut und Qualen, aus einer Natur, in welcher sich Unbewusstes und Bewusstes, Geist und Welt auseinandergerissen haben und nach Vereinigung — Erlösung — schreien. Die Musik strömt aus einer Seele, deren furchtbar klaffende Tiefen sie auszufüllen strebt, indem sie mit den herrlichsten Klängen das Leid, den Tod, das sterbende Leben segnet. Schopen-

hauer hat in grandioser Vision jenes ungeheure Bild gesehen, welches als den Grund der Welt einen Wirbel von Leid, Schmerz, Kampf und Mord der Creatur zeigt, der durch Verneinung des Weltenwillens schliesslich gelöst und entwirrt wird. In denselben Tagen hat Wagner in jene Welt hineingehört und ihr Chaos in seiner Musik zum Erklingen gebracht. Wie die Welt des Philosophen, steigt seine Welt aus einem Abgrund von seelischem Weh, von Qual und Pein hervor. Was seine Kunst einzig charakterisiert, ist die ungeheure Schmerzfähigkeit, die feinen Schattierungen des Leides, die Wollust der inneren Qualen. Selbst wenn ihm sein Auge die Bilder des herrlichsten und stärksten Lebens zeigt, hört sein Ohr weihevolle Klänge, welche den Tod, Untergang, Erlösung feiern ....

Je stärker die Tumulte einer solchen Seele sind, die zwischen irdischem Begehren und seelischer Verzückung, zwischen Sinnlichkeit und Himmelssehnsucht, im Wirbel feindlicher Instincte einhertaumelt, desto ergreifender und mächtiger ist ihr Friedensverlangen. Immer neue Visionen des Friedens und der Erlösung steigen in ihrem Innern auf. Zwei stärkste Mächte sind es, die sie anruft: sie mögen die getrennten Mächte des Innern versöhnen. Die eine: die Liebe. Die andere: der Tod.

Die Liebessehnsucht tritt bei Wagner nicht mit der Schönheit, Gesundheit und Kraft eines Naturtriebes auf, sondern krampfhaft, als fieberhaftes Verlangen

seiner Natur, der Schrei eines verschmachtenden Menschen, welcher einen Abgrund in seiner Seele verschütten will. Soviel Ströme von Liebe auch auf den Künstler eindringen, sie vermögen dennoch nicht die Schluchten seines Innern auszufüllen, aus denen es unaufhörlich nach Liebe schreit. Mit immer neuen Symbolen sucht sich die Seele des Künstlers ihre Leiden zu deuten. Bald ist es ein fanatischer Fluch, bald die Macht der Venus, bald ein Zaubertrank, welcher die Dämonen des Innern entfesselt, und die Erlösung eines solchen Helden ist ein Weltenschicksal. Die erste dieser künstlerischen Visionen Wagners ist die furchbare Gestalt des Holländers, die letzte ist die grauenhafte Gestalt des Amfortas. Diese letzte Schöpfung des greisen Künstlers zeigt, das selbst das stärkste Glück des Lebens, des Schaffens, der Liebe und selbst die Ahnung des Todes jene Abgründe der Seele nicht zu schliessen vermocht haben .... Aus jenen Tiefen lösen sich ohne Ende Todesgedanken und Todessehnsucht los. „Keines meiner Lebensjahre ist an mir vorübergegangen, ohne dass ich nicht einmal darin am äussersten Ende des Entschlusses gestanden hätte, meinem Leben ein Ende zu machen“, schreibt der Künstler in seinem 41. Jahre. „Meine Sehnsucht nach der letzten Ruhe ist unsäglich“, heisst es in einem Briefe an Frau Wille (1865). Wie gewaltig müssen diese Erschütterungen seines Lebens gewesen sein, wenn der Künstler im 50. Jahre seines Lebens schreibt: „Es geht nicht mehr, und ich fühle

mich zu fremd in dieser Welt, in welcher ich für alles, für Kunst und Leben, Wille und Gemüth mich vollständig gehemmt fühle. Ich hab' keine Lust mehr ... Sie werden das in meinem Alter nicht recht begreifen können. Von mir gilt einfach der Ausdruck: das Leben satt haben. Mir fehlt nicht mehr als alles, um menschlich leben zu können." Selbst wenn keine Zeile und kein Wort erhalten wäre, würde der zweite Act des „Tristan" sagen, in welchen Nähen des Todes die Seele des Künstlers geschwebt ist und mit welcher gierigen Trunkenheit sie den Athem des Todes eingesogen hat ... Todesgefühl und Liebessehnsucht wachsen aus demselben Grunde. Es ist die Qual einer tief leidenden Seele, welche sich ihre Erlösungssehnsucht verschieden deutet. Liebe oder Tod sollen sie in den Schoss des unbewussten Seins zurückführen. Beide Ströme fluten in der Seele des Künstlers durcheinander. So singt denn seine Musik mit wollüstiger Pracht von den Schauern des Todes und mischt in die Liebeshymnen Töne von ergreifendster Melancholie und Trauer.

„Aus Lachen und Weinen,
Wonne und Wunden.
Hab' ich des Trankes Gifte gefunden."

Mit immer neuen Bildern und Weihgeschenken verherrlicht Wagner, was ihm das Ziel seines Lebens war: die Erlösung. Vom „Holländer" bis zum „Parsifal" schliesst sich Ring an Ring seiner tragischen Werke, welche mit den prachtvollsten Hymnen die Befreiung

fluchbeladener, wüthender, leidender Welten feiert. Hier am Schlusse erhält die Musik Klänge von religiöser Weihe. Mit Tönen von gewaltigster Heiligkeit der Stimmung wird das Wunder der Welterlösung besungen.

Ueber allen Bildern des sehnsüchtigen, gequälten, verfluchten Lebens, welche Wagner geschaut hat, hebt sich hoch das Kreuz mit der Gestalt des Erlösers in die Luft.





3.

In den Briefen Wagners findet man neben Momenten, in welchen der Künstler gleichsam hilf- und erkenntnislos eine Beute seiner Qualen ist, Momente, wo er mit jener intuitiven Hellsichtigkeit, wie sie Tiefleidenden eigenthümlich ist, in den tiefsten Grund seiner Schmerzen und seiner Kunst hinein sieht. Solche Stellen zeigen dann mit unerhörter Schärfe, wie das Kunstschaffen Wagners nicht aus einem Ueberschusse an Lustgefühlen, aus einer Hypertrophie der inneren Kräfte, aus einem Rausche von Macht stammt: sondern aus den Qualen und Dissonanzen einer friedlosen Natur. Seine Kunst muss ihm die Abgründe seiner Seele ausfüllen, seine Leiden stillen, das Getrennte seiner Natur zusammenschmieden. Sie muss ihn aus der Qual des Tages in das Reich des Unbewussten führen, wo Natur und Geist, Wille und Gedanken, Sinnlichkeit und Liebe, die sich in seiner Natur zerfleischen, eins sind. Je furchtbarer das Leid und die Wunden des Inneren quälen,

desto mehr erscheint das Leben in der Kunst als das einzig wirkliche Leben. So heisst es an einer Stelle:

„Mir kommen jetzt oft eigene Gedanken über die „Kunst“ an, und meist kann ich mich nicht erwehren, zu finden, dass, hätten wir das Leben, wir keine Kunst nöthig hätten. Die Kunst fängt genau da an, wo das Leben aufhört, wo nichts mehr gegenwärtig ist, da rufen wir in der Kunst „Ich wünschte“. Ich begreife gar nicht mehr, wie ein wahrhaft glücklicher Mensch auf den Gedanken kommen soll, „Kunst“ zu machen: nur im Leben „kann“ man ja. Ist unsere Kunst somit nur ein Geständnis der Impotenz? — Gewiss! . . . Unsere Kunst ist dies, und alle die Kunst, die wir aus unserer gegenwärtigen Unbefriedigung im Leben heraus uns vorzustellen vermögen! Sie ist allen nur „möglichst deutlich ausgedrückter Wunsch“! Um den Wiedergewinn meiner Jugend, um Gesundheit, Natur, ein rückhaltlos liebend Weib und tüchtige Kinder — sieh'! gebe ich alle meine Kunst hin!“ An anderer Stelle: „Nur soviel muss ich Dir sagen, dass meine Kunst jetzt immer mehr das Lied der geblendeten, sehnsüchtigen Nachtigall wird, und dass diese Kunst plötzlich allen Grund verlieren würde, wenn ich die Wirklichkeit des Lebens umarmen dürfte. Ja, wo das Leben aufhört, da fängt die Kunst an.“

Bei einer solchen Natur gewinnt das Kunstschaffen Bedeutungen, welche Künstlern von stärkerer, hellenischer Rasse ganz fremd sind. Die Zusammenhänge zwischen

Künstler und Werk sind schmerzhafte. Der Organismus ist am Schaffen in verzehrender Weise thätig; jede Frage der Kunst wird zu einer Frage des Lebens. Dem Künstler bedeutet das Gebären eines Werkes eine Erlösung seines Wesens, an welcher seine ganze Natur mit gewaltigen Erschütterungen Antheil nimmt. „Es staut das Weh, die Schmerzensnacht wird helle“ ..... Als glänzende Phantasiebilder steigen die Werke auf, die sich mild um Schläfe und Stirn des Künstlers legen, das Fieber seines Inneren stillend. Jedes Werk eine Tröstung, eine Weihe, eine wahre κατάρσις τῶν πατημάτων („Im ganzen bin ich gut bei Laune — schreibt Wagner einmal — denn wenn ich so etwas fertig habe, wie die Walküre, so ist's mir immer, als hätte ich eine ungeheure Angst aus dem Leibe geschwitzt“)... Ist ein solches Werk geschaffen, dann fangen alle Wunden wieder zu bluten an, alle Qualen melden sich mit doppelter Gewalt, alle Thore des Leidens öffnen sich wieder weit, so hat Wagner — bereits ein Greis — sich selbst in der Gestalt des Amfortas gesehen.

Ein Blick in die Tiefen des Wagner'schen Seelenlebens lehrt, zwischen welchen furchtbaren Extremen sich diese Natur bewegt. Sie schwingt zwischen den grössten Gegensätzen des Empfindungslebens hin und her, und das Bewusstwerden dieser Dissonanzen, Kämpfe und Reibungen feindlicher Instincte ist das eigentliche „Leiden“ des Künstlers, das seine menschliche Qual, aber auch gleichzeitig seine künstlerische Kraft ist.

Der Gegensatz selbst peitscht jeden Instinct auf, so dass er ins Ungeheuerliche wächst und wiederum wie ein flammender Holzstoss zusammenbricht. „Ich kann nur in Extremen leben," ruft der Künstler einmal aus. Nur einige dieser feindlichen Pole des Wagnerschen Gefühlslebens seien hier skizziert: Machtgier, welche sich am Anfange seiner Laufbahn in den abenteuerlichsten Formen äussert, später ins Künstlerische übergeht und sein Werk ins Kolossale wölbt, und wiederum Ekel vor der Macht und dem Glanze des Lebens. Eine glühende und flammende Sinnlichkeit und wiederum schwärmerischer Platonismus. Optimismus, Anbetung der starken und siegreichen Formen des Lebens und wiederum Segnen des sterbenden und entsagenden Lebens. Heidenthum und Hellenismus, und christlicher Pessimismus. Auf der einen Seite die stärksten Empfindungselemente, doch nicht rein in voller Kraft aufblühend, sondern oft im Fieber entzündet, brandig, blutig aufquellend . . . auf der anderen Seite die schwächsten Empfindungselemente, jedoch nicht zart, demüthig und von jener wunderbaren Transparenz des Leidens, welche z. B. Novalis oder Chopin charakterisiert, sondern gleichsam unterschwürig, offene Wunden, krampfhaft verathmend. So, unter dem Antriebe der feindlichsten Lebenselemente, gleicht das Wagner'sche Leben einer Reihe von entsetzlichen Krämpfen. Unter den stärksten Erschütterungen vollzieht sich der Umschlag hochgespannter und tiefster Stimmungen.

Während eine gesunde Natur derartige seelische Katastrophen als das Anormale, Schädliche, Zerstörende empfindet — so Goethe, der sie seinen „Dämon“ nannte — sind sie für diese Natur die ausgleichenden, heilenden, reinigenden Elemente, welche der tumultuösen Persönlichkeit wieder das Gleichgewicht brachten; wie ein Fieber einer neuen und erhöhten Gesundheit zuführt.

Der Reichthum einer solchen Seele, welche zwischen den höchsten und tiefsten Spannungen in grandiosen Delirien an Kraft und Schwäche einherschwingt, an wunderbarsten Stimmungsnuancen, an heroischen und leidenden Gefühlstönen ist ein ungeheurer. Nirgendwo wird man derartige Wechsel von Momenten feierlichster Erhabenheit (III. Act „Siegfried“) und Fanatismen des Irrsinns (III. Act „Tristan“) finden, wie bei Wagner, der über Töne der stärksten und solche der kränksten Seele gebietet und am grössten ist, wenn er beide mischt. Nirgendwo derartige Wechsel von Momenten verzehrender Sinnlichkeit (I. Act „Tannhäuser“) und inbrünstiger Kasteiung (III. Act „Tannhäuser“). Diese Zwiespältigkeit, Verwirrtheit und innere Unruhe der Gefühlsatmosphäre Richard Wagners ist der Grund, dass Wagner mit Ausnahme des Heldenpaares Siegfried und Brünhilde, in dessen Schöpfung sich die gewaltigsten und kräftigsten Instincte seines Wesens unter furchtbaren Krisen und Erschütterungen concentrierten, keinen Helden gestaltete. Ich denke unter dem Helden den starken, kräftigen, sieghaften Menschen.

Seine Helden tragen alle eine schwere Wunde in sich, einen innerlichen Bruch, ein furchtbares Leiden. Deshalb sind sie todessüchtig und voll von Erlösungsrufen. So der Holländer, Tannhäuser, so Siegmund, Tristan. So Wotan, der Gott. So Lohengrin, der Cherub. Selbst der Sieger Hans Sachs ist innerlich voller Wunden, die noch bluten. Es ist vielleicht das Ergreifendste an den Gestalten Wagners, dass ihnen allen der Künstler einen Tropfen Giftes eingeflösst hat, welches in ihrem Körper kreist. Bald bricht es zum Fieber aus, wie bei Tristan, bald macht es den Helden todestraurig, wie Siegmund, bald flösst es ihm sanfte Melancholien ein, wie bei Lohengrin. Selbst den starken Siegfried überfallen dieselben sehnsüchtigen Traurigkeiten, welche andere Helden (zum Beispiel Tristan und Siegmund) gleichsam schon aus dem Mutterleibe mit sich herumtragen. Und wenn man einige Wagner'sche Frauengestalten vor sich vorüberziehen lässt, wird man sehen, dass diese starken Germaninnen einiges von den mysteriösen, träumerischen, siechenden Seelen Ibsen'scher Frauen mitbekommen haben. Man denke an die verträumten, tief in sich versponnenen, sehnsüchtigen Innerlichkeiten Sentas, Elsas, Elisabeths, Isoldens und erinnere sich, wie selbst das blonde Bürgerkind Evchen an Verzücktheiten leidet (etwa eine gesündere Cousine Sentas). Die Identität Sentas zum Beispiel mit Frau Ellida ist eine so grosse, dass ich einzelne Scenen des „Holländers“ neben solche der „Frau vom

Meere“ stellen könnte und man von der Gleichheit der Stimmungen, ja sogar von dem Gebrauch derselben Worte verblüfft wäre.

Wie in den Gestalten der Helden sich die starken und leidenden Gefühlselemente der Seele des Künstlers mischen, und zwar in verschiedenartigsten Graden, in immer neuen und wunderbaren Abstufungen, in zartesten und grellsten Nuancen, so auch in der Musik. Hier findet sich in einem gewaltigen, tönenden Kosmos das Helle, Glänzende, Strahlende, das Prunkvolle, Herrische, Berauschende und das Nervöse, Leidende, Sehnsüchtige, Ersterbende, und zwischen den feindlichen Gefühlswelten die wunderbarsten Mischungen: das Heroisch-Leidende, Nervös-Berauschende, Sehnsüchtig-Strahlende, Prunkvoll-Ersterbende.

Der Reichthum der Wagner'schen Musik, gegen welche gehalten die ganze frühere europäische Musik scheinbar verblasst, liegt in der leidenschaftlichen Energie der heroischen und der suggestiven Erregtheit der leidenden Affecte — an diesen beiden Polen strahlt das Wagnersche Genie am intensivsten aus —; dann aber in den Wandlungen und der Abschattierung zwischen den Tönen kraftvollsten und schwächsten Lebens, Melodieen und Accorden, welche aus Stärke und Leid, aus Freude und Traurigkeit gebraut sind. („Süssleidend“ und „Süsses Leid“ waren die Lieblingswörter der Romantiker, wie etwa „Klarheit“ das Lieblingswort Goethes war.)

Während bei den grössten und gewaltigsten künstlerischen Organisationen das Leben und Schaffen sich aus einem energischen Centrum von Kraft, Fülle und gesammelter Energie formt und, gleichmässig nach allen Seiten wachsend, an Intensität, Tiefen und Höhen gewinnt (man denke an Beethoven, Goethe und Bismarck): strebt die Natur Wagners mit einer elementaren Heftigkeit den Spitzen und Klüften des Empfindungslebens zu und aus den furchtbaren Spannungen dieser Organisation resultiert ihre einzigartige Energie. Dort eine ungeheure Concentration, Bändigung, Vitalität; hier grandiose Krämpfe, Katastrophen, Tumulte, Leiden. Dort ein Wachsen aus einer centralen Kraft, gleichmässig ein Wachsen an Wurzeln, Stamm und Krone; hier ein Zerstieben der Kräfte nach den Grenzen des Empfindens und wiederum die Sehnsucht nach der Vereinigung. Dort ein Segnen des Lebens, hier ein Schrei nach Erlösung.



4.

Gefährlich und trüb ist jene Zeit für den Künstler, in welcher er sich der Dissonanzen seiner Natur nur undeutlich bewusst wird, weil die feindlichen Triebe seines Gefühlslebens noch nicht entschieden und stark genug ausgebildet sind, um nach aussen zu wirken. Wohl verrathen sich alle Dissonanzen seines Wesens in einer inneren Unruhe, Aufgeregtheit, in melancholischen und heftigen Affecten, allein es fehlt ihnen noch an explosiver Gewalt, um sich künstlerisch auszulösen.

Eine innere Friedlosigkeit beherrscht den jungen Wagner, die er in heftiger Weise zu betäuben sucht. Bald stürzt er sich in einen Taumel studentischer Vergnügen, bald gibt er sich grandios-phantastischen künstlerischen Plänen hin, um alsbald wieder von entgegengesetzten Stimmungen erfasst zu werden, bald berauscht er sich an einer künstlerischen-geistigen Libertinage. Dann treibt ihn eine innerliche Unruhe zu einem phantastischen Wanderleben. Der Anblick, welchen der Anfang der Wagner'schen

Künstlerlaufbahn bietet, ist der eines ängstigenden Traumes. Ein steter Wechsel von Orten, Menschen, Kreisen, Lebenslagen, immer tiefer in peinigende und begrenzte Verhältnisse verstrickt. Wie im Kampfe mit einem innerlichen Dämon, berauscht sich der Künstler mit ausschweifenden Hoffnungen, betäubt sich mit hochgespannten Stimmungen und ersehnt gleichsam als Opiat, das alle Qualen, stürmische Affecte und geistige Leiden stillen soll, seine junge tragische Ehe. Bis schliesslich alle angehäuften inneren Gifte in einer grandios-abenteuerlichen Flucht nach Paris explodieren.

Hier, wo an der harten Realität alle phantastischen Träume zerschellen, wird der Künstler durch die bittersten Schicksale in sein Inneres hineingetrieben. Wie in einer gutgemachten Sensationstragödie folgt Katastrophe auf Katastrophe, Schicksalsschlag auf Schicksalsschlag. Schritt für Schritt wird, was in dem Künstler an überhitzten Hoffnungen, an Träumen von Macht und Triumphen, an leidenschaftlichen Stimmungen war, wie mit Gewalt in sein Selbst hineingepresst. In dieser ungeheuren Concentration seines ganzen Wesens lösen sich zum erstenmale aus tiefstem Grund seines Wesens und seiner eigensten Leidenswelt Bilder und Gestalten seines ersten Kunstwerkes los, des „Fliegenden Holländers".

Man wird vergeblich versuchen, von den ersten Opernwerken Wagners zum „Fliegenden Holländer" Brücken zu schlagen. Kein Entwicklungsgang, wie etwa

jener, welcher Beethoven aus der Mozart-Haydn'schen Kunst zur „Eroica“ führt, kein allmähliches Reifer-, Grösserwerden, kein Wachsen an Stamm und Krone führt Wagner vom „Liebesverbot“, „Die Feen“, „Rienzi“ zum „Holländer“. „So weit meine Kenntnis reicht“ — schreibt Wagner selbst — „vermag ich im Leben keines Künstlers eine so auffallende Umwandlung, in so kurzer Zeit vollbracht, zu entdecken, als sie hier bei dem Verfasser jener beiden Opern sich zeigte.“ Man begreift die Verblüffung, mit welcher das Publicum und selbst die Freunde Wagners nach dem „Rienzi“, mit welchem Wagner die Höhe der Operntechnik seiner Zeit erreicht hatte, den „Holländer“ aufnahmen.

In jenen Pariser Tagen sprangen zum erstenmale unter dem Drucke furchtbarer Krisen die Thore einer neuen seelischen Welt auf. Zum erstenmale fand alles, was die Seele des Künstlers bis dahin unterminierte, ihn von Ort zu Ort jagte, mit glänzenden Hoffnungen und furchtbarer Verzweiflung erfüllte, sein Dämonion an Leidensgewalt, die künstlerische Auslösung. Alle früheren Werke waren nur von der Oberfläche seines Inneren abgeschöpft. Hier haben sich zuerst alle Schluchten dieser grossartig-dissonierenden Natur aufgethan, in allen Winkeln und Abgründen fiengen die Quellen zu rieseln an. Wie eine Genesung, ein Wunder, eine religiöse Offenbarung packte es den Künstler, als er an die Schöpfung dieses Werkes herantrat. Von jenem Momente an, da der „Holländer“ geboren wurde, datiert im Reiche der Kunst ein neues Zeitalter: das Zeitalter Wagners.

Lebend aus Lebendem gezeugt, von innerem Leid und persönlichem Schicksale befruchtet, wurde die Gestalt des „Fliegenden Holländers“ für Wagner ein Symbol seines Lebens. In ihr hat der Künstler seine Lebenskrämpfe, seine Sehnsucht, sein Niederbrechen, sein Todesverlangen personificiert. Wie jenen trieb es ihn von Stadt zu Stadt, von Land zu Land, von Gefährten zu Gefährten, wie von einem teuflischen Fluche gejagt. Hatte sich ihm einmal ein Bild der Hoffnung und der Erlösung vor die Augen gestellt, so schwand es bald wieder und liess ihn mit der Unruhe und der Qual seiner Natur wieder allein. Sehnsüchtig begehrte er nach Liebe, welche mit ihren Feuerströmen den Abgrund seines Wesens verschütten sollte. Dann wieder sehnt er sich nach dem Tode, dem Aufgehen in dem All, welches seine Disharmonieen auflöse. Meist fluten beide Ströme durcheinander . . . Auf der stürmischen Nordseefahrt von Pillau nach London, welche vier Wochen dauerte, erhielt die grossartig-tragische Gestalt Farbe und Leben. Erlebtes und Gehörtes, eigenes Geschick und die Sage vermischten sich im Gemüthe des Künstlers, welchen die Matrosensage wunderbar bewegte, als ein Symbol seiner eigenen Leiden. Sturmgetöse und Matrosensang, der gellende Pfiff der Bootsmannspfeife, das Pfeifen der Segel umtönten das phantastische innere Bild, brachten Melodieen zum Erklingen, und das Tosen äusserer und innerer Stürme rührte die Seele des Künstlers mächtig auf . . .

In immer neuen Gestalten wird von dem Künstler das Bild des Helden gesehen, der, von den Dämonen seines Inneren gejagt, sehnsüchtig nach Erlösung verlangt: bald sucht er im Taumel sinnlicher Genüsse das Fieber seines Inneren zu stillen und taumelt zwischen glühender Genussfreude und demüthiger Zerknirschung einher (Tannhäuser), bald findet er, von Missgeschick und Noth gejagt, in der Liebe einer schwesterlichen Seele das Glück (Siegmund), bald strebt er aus der Qual des Inneren dem Reiche des Todes zu (Tristan), bald sehnt er sich, vom Sündenblut gepeinigt, nach dem Erlöser, der die Wunden schliesst (Amfortas). Aus den Melodieen aller Werke tönt jener sehnsüchtige Schrei nach Erlösung heraus, selbst wenn die Scenen das Bild des stärksten und heroischesten Lebens zeigen.

Mit derselben Schärfe, mit welcher im Holländer der erste Wagner'sche Männertypus innerlich erschaut ist, ist in der Gestalt der Senta der erste charakteristische Frauentypus des Künstlers entworfen. Trägt der bleiche Meerdämon seine unruhvolle und leidenschaftliche Welt in sich, deren Toben er als Eluch des Satans deutet; so trägt das blasse Matrosenkind ihre sehnsüchtige und versponnene Gefühlswelt in sich, ein geheimnisvolles Reich unbewussten Empfindens, welches der Entzauberung entgegenharrt. Wie jener von seinen stürmischen Innerlichkeiten hart bedrängt und unterjocht ist, ist diese mit ihrer phantastischen Empfindungswelt schwer beladen. Sie erzittert in Träumen und Schwärmerei,

wie jener von Stürmen durchtobt wird. Wandelt sich jene Gestalt später in die des Tannhäuser, Siegmund, Tristan und Amfortas um, so erscheint diese Gestalt als Elsa, Elisabeth, Sieglinde, Isolde.

Wenn diese beiden complementären Menschen sich begegnen, so ist es ein Weltenschicksal. Durch weite Fernen getrennt sehen sie ihr Bild. Es erscheint in Träumen und in Phantasieen. Durch geheimnisvolle Zeichen kündet sich die Erfüllung des Geschickes an. Bevor der Holländer naht, hypnotisiert sich Senta förmlich durch den Gesang der Holländer-Ballade; geheimnisvolle Verbindungen spinnen sich zwischen ihr und dem Bilde. Selbst Erik wird gleichsam durch mysteriöse magnetische Ströme zu Träumen influenziert, als ob er in die Nähe eines fremden Zaubers getreten wäre. Wie Senta den Holländer im Bilde, sieht Elsa den Gralsritter im Traume. Sieglind und Siegmund sind durch Blutsbrüderschaft verbunden, geschwisterliche Seelen, von einem Gotte für einander bestimmt. In „Tristan und Isolde“ ist der Liebestrank das Symbol eines unabwendbaren überirdischen Bannes, welcher die beiden Seelen einander zutreibt.

Naht das Geschick, dann werden alle künstlichen Verhältnisse gesprengt. Alle Thüren öffnen sich geheimnisvoll, alle Ketten fallen ab. Von Menschen gesetzte Verbindungen werden hinfällig, wenn die Ueberirdischen rufen. Im „Holländer“ wird zum erstenmale jenes Motiv berührt, welches Wagner später immer

grossartiger und tiefsinniger ausgeführt hat: der Conflict zwischen einem realen, von Menschen bestimmten Verhältnisse mit einer Verbindung, welche gleichsam von Gott selbst gesetzt wurde. Wenn Senta und der Holländer sich begegnen, wird Erik beiseite geschleudert. Naht Tannhäuser der Elisabeth, tritt Wolfram in demüthiger Resignation zurück. Wenn Siegmund Sieglinden erscheint, endet Hundings Gewalt über jene. Sobald Isolde Tristan in die Augen sieht, ist Morold, der Bräutigam, vergessen und Marke, der Gemahl, ein machtloser Mann. Jene geheimnisvoll-überirdischen Verbindungen wirken wie Naturgewalten, wie der Sturm und das Feuer. Selbst im Siegfried-Drama, welches nicht wie der „Holländer“ aus einer tiefleidenden, sehnsüchtigen, unruhvollen Gefühlswelt, sondern aus heroischen, kraftvollen Affecten gezeugt ist, wirken jene Elemente, wunderbar modificiert nach. Wie Holländer und Senta, Siegmund und Sieglinde, Tristan und Isolde, sind Siegfried und Brünhilde durch überirdische Schicksalsgewalten für einander bestimmt. Wenn Siegfried zu Brünhilde schreitet, dann zeigt ihm der Waldvogel den Weg, der höchste Gott vermag ihm den Weg nicht zu sperren, der Speer wird zerschlagen, der Knabe schreitet heil durch das Feuer. Es sind dieselben Elemente wie dort, aber gleichsam aus düsterem Moll ins strahlende Dur gerückt. In dem heiteren Bilde der „Meistersinger“ sogar, welches von einem Genesenen erschaut ist, trifft man auf ähnliche Züge, welche, aus dem Tragisch-Pathe-

tischen ins Heitere gerückt, wie aus einer fremden Welt in das bürgerliche Nürnberg hineinspuken. Hat nicht lieb Evchen ihren Ritter im Davidsbilde gesehen wie Senta den Holländer? Und ist nicht das Verhältnis Evchen—Stolzing—Hans Sachs ein humoristisches Widerspiel des „Dreieckes“: Isolde—Tristan—Marke?

Mit aller Kraft und Entschiedenheit ist im „Fliegenden Holländer“ jenes Motiv zum erstenmale angeschlagen, welches gleichsam die platonische Idee aller Werke Wagners geworden ist: die Erlösung einer stürmischen, leidenschaftlichen, gequälten Welt. Es ist offenbar ein persönliches Erlebnis der Natur Wagners, welches hier künstlerisch ausgedeutet ist. Mit unendlicher Dankbarkeit mochte der Künstler jene Stunden verehrt haben, in welchen der Lebenswille, der den Organismus durch wüthendes Begehren und heftige Wünsche erschüttert und fieberhaft entzündet hatte, wiederum zusammenbrach und, von der Welt abgewandt, der Auflösung in dem Reiche des Todes zustrebte. Tage und Wochen mag das Verlangen des Künstlers nach Macht hoch aufgelodert und dann wieder wie ein ausgebrannter Scheiterhaufen zusammengesunken sein. Wenn in jenen Tagen, in welchen die Welt den Künstler anzog, ihn Wünsche ohne Zahlen lockten und sein ganzes Wesen aufrüttelten, alle Wunden und Zwiespältigkeiten seiner Natur heftiger schmerzten, so mögen die anderen Stunden, in welchen sein Wesen wunschlos und friedevoll athmete, den Künstler mit seligstem Glücke erfüllt haben. Dieses

Still- und Friedlichwerden seiner leidenschaftlich begehrenden Natur, welches alle Schmerzen und Qualen stillte, alles Kranke und Brandige heilte, war für den Künstler ein Erlebnis von religiöser Feierlichkeit. Unter welchem Bilde konnte er es schöner symbolisieren, als unter jenem der heidnischen Welt: der Welt des sinnlichen Begehrens, der Freude am weltlichen Glanze, der Macht, dem Golde, den verlockenden Dingen des Tages und jenem der christlichen Welt: der Abkehr von den gleissnerischen, trügenden, verzehrenden Dingen des Lebens, der Entsagung, der Ueberwindung, des Todes.

So wurde die Erlösung heidnischer Welten durch die christliche Liebe und das Christlichwerden heidnischer Seelen das ewige Leitmotiv der Wagner'schen Kunstwelt. So schilderte er die Erlösung des ruhelosen Ahasvers durch die Liebe Sentas, so die Erlösung des im Spuk der Venus befangenen Tannhäusers durch die Liebe Elisabethens; so schildert er immer gewaltiger und reicher die Entsagung des Welt- und Erdengottes Wotans, das Frei-, Göttlich- und Heiligwerden dieser heidnischen Seele; so schildert er die Erlösung der um das verfluchte Gold sich verzehrenden Welt durch das Sehendwerden Brünhildens, die, des „ewigen Werdens offene Thore“ hinter sich schliessend, „nach dem wunsch- und wahnlos heiligsten Wahland von Wiedergeburt erlöst“, eine Wissende, hinzieht. So schildert er das Christlichwerden Tristans und Isoldens, die eine Ver-

körperung alles dessen, was in der unteren Welt als herrlich gilt — Tristan: alle Kraft und Männlichkeit, „Ein Herr der Welt Tristan der Held"; Isolde: die schönste Frau, im Besitze der gewaltigsten Machtmittel der Frau, die hehre Zauberin — in den bösen Wahn der Welt verstrickt, „seine eitle Pracht, seinen prahlenden Schein" durchschauen und weltwissend, weltabgewandt, dem Tode zustreben. So schildert er Hans Sachs, der, über heidnisches Begehren („Wahn, Wahn, überall Wahn?") sich kraftvoll erhebend, christlich geläutert über den Spielen der Welt steht. So schildert er das Christlichwerden Parsifals, der, ein Heidnisch-Stumpfer, gefühllos für die Leiden der Thiere und Menschen, durch Mitleid wissend, ein Erlöser der Welt wird.

Die Antwort, welche Richard Wagner auf die tausendfachen Räthsel der Welt in seinen Werken bildlich gibt, ist nicht die einer starken, ungebrochenen, instinctiv-sicheren, sondern die einer zwiespältigen, von feindlichen Instincten zerrissenen Natur. Sein Wesen schwingt zwischen den entgegengesetztesten Welten einher. Es strebt mit einer elementaren Heftigkeit der Welt zu, gewaltsam im Begehren, sich verzehrend in Wünschen, und wendet sich wiederum, ohnmächtig, entsagend, den Willen in Nirwana ertödtend, der Nacht und dem Tage zu. Lebensbejahende und lebensverneinende Affecte wechseln, und aus allen Dissonanzen strömt eine verzehrende Sehnsucht nach Glück, Frieden und Harmonie. Bei solchen Spannungen ist natürlich

die künstlerische Schwungkraft eine ungeheure. Man darf aber nicht vergessen, dass sie ihren Ursprung nicht in einer Ueberfülle von Kräften hat, sondern in grandiosen Dissonanzen einer friedlosen und leidenden Natur.





5.

Der „Fliegende Holländer“ nimmt in der Welt Richard Wagners jenen Rang ein, den in der Welt Goethes etwa der „Werther“ repräsentiert: ein stürmischer und leidenschaftlicher Ausbruch einer noch trüben und ungeklärten künstlerischen Natur, in welcher sich Gesundes und Krankes, Dissonierendes und Klares, Leidendes und Kräftiges mischen. Während aber die Entwicklung Goethes alles Wunde, Kränkelnde, alle zerstörenden Affecte schrittweise abdämmt, alle starken, männlichen, heroischen Instincte stärkt — was Goethe die Bändigung seines Dämons nannte — und so vom Werther zum Tasso, vom Tasso zum Faust aufschreitet: wachsen im Wesen Wagners die Gegensätze seines Wesens gleichmässig nach allen Seiten, alle Dissonanzen werden grösser, die Reibungen und Explosionen seiner Gefühlswelt heftiger. Die mittlere Zeit des Wagner'schen Lebens bietet denselben Anblick, wie jene des „Holländers“ ; nur sind die gequälten, lebensverneinenden und

die starken, lebensbejahenden Affecte in grandioser Weise gewachsen, der Kampf und die Verwirrung seiner Empfindungswelt grösser geworden, die Gewitter seines Wesens erschreckender. Und wenn der alte Wagner den „Parsifal“ schafft, ist es dieselbe leidensvolle, zerissene Natur, wie der Wagner des „Fliegenden Holländer“, nur ein wenig ausgekühlt, durch Ermattung milder und gedämpfter. Die Entwicklung Goethes vom „Werther“ an gleicht der eines Menschen, der, von schwerer Krankheit genesend, mit ungeheurer Lebensenergie alles Leidenschaftliche, Sehnsüchtige, Innerlich-Wunde von sich abstösst. Er umgibt sich mit praktischer Thätigkeit, welche Concentration des Willens und des Geistes fordert, grenzt den Horizont seines Lebens ab, lenkt seinen Blick auf das Heitere und Kräftige der Natur, umgibt sich mit Geselligkeit und Freunden und vermehrt, indem er alles Schädliche und Tumultuöse von sich fernhält, die Kraftcentren seines Geistes und seiner Gesundheit . . . So war es ihm später unmöglich, den „Werther“ wieder zu lesen. Er fürchtete, dass die alten, halbvernarbten Wunden wieder aufbrechen würden... Die Entwicklung Wagners hält vom „Fliegenden Holländer“ an, einem Vergleiche mit dieser Kunst, Menschliches zu organisieren, nicht stand. Sie gleicht der eines Menschen, der am Leiden, den inneren Disharmonieen und dem Schwanken zwischen starken und schwächlichen Empfindungswelten einen geheimnisvollen Reiz gefunden hat und Gifte und Gegengifte seiner Natur

steigert, um aus beiden Süssigkeit zu ziehen. Schon der äussere Aspect seines weiteren Lebens gleicht jenem der Zeit vor dem „Holländer“. Wie damals ist er stets auf der Flucht, wechselt Freunde, Gefährten, Länder, Orte. Etwas grossartig Abenteuerliches, das sich sowohl in seinen Plänen, wie in seinen Geschicken zeigt, scheint sein ganzes Leben zu beherrschen. Das Krampfhafte seiner Lebensführung mildert sich nicht, sondern wächst ins Riesige. Die märchenhafte Freundschaft eines Traumkönigs, der gleichsam ausserhalb der Welt in einem romantischen Reiche von Phantasieen lebt, krönt das Phantastische seines Lebens. Die wiederholten Versuche, an die reale Welt anzuknüpfen, sind wie in der Pariser Zeit eine ewige Quelle der Leiden.

Das Alter, eine glückliche Ehe, ein Kind, Erfolge seines Werkes haben dem ewig Exilierten eine gewisse Ruhe gebracht, da sie starke Anker dieser Natur waren. Allein während man beim alten Goethe empfindet, dass er als Sieger auf dem Gipfel seines Lebens steht, durch das Leben gefestigt in olympischer Kraft und Stärke, ist es bei Wagner der Abendschein, welcher sich um Stirn und Schläfen legt und ihn umfriedet. Der alte Goethe hat den Faust zu Ende gedichtet und den Wanderer durch alle Reiche des Lebens und des Genusses zu kraftvoller Arbeit geführt; der alte Wagner war noch imstande, die furchtbar-leidensvolle Gestalt des Amfortas zu zeichnen.

Ein Blick auf den mittleren Theil des Wagner'schen Lebens zeigt, dass die Kluft zwischen höchstem Weltverlangen, Gefühlen von Kraft und Stärke und einer leidenden, wunden Gefühlswelt ins Grossartige gewachsen ist. Während sich im „Holländer" der Kampf im Rahmen eines Werkes abspielt, findet er hier zwischen Werk und Werk statt. Furchtbaren Abstürzen von grössten Höhen des Empfindungslebens folgen Stunden der Genesung. Siege und Niederlagen, Gesundes und Krankes, Triumph und Leid wechseln in grössten Verhältnissen, und aus dem grandiosen Ringen wachsen dem Künstler neue Kräfte. Die Bogen seiner Werke spannen sich gewaltiger, die Dimensionen werden verblüffend, die Contraste furchtbarer.

Während der Arbeit am Nibelungen-Ring gibt es einen Moment, den Wagner in seinen Briefen vielfach beschreibt. Der Künstler wird nämlich an seinem Werke irre, geräth in Unruhe, Verwirrung. Grundinstincte seines Wesens lehnen sich gegen das eigene Werk auf. Die Maschine stockt, weil ein fremder Körper in das Räderwerk gerathen ist. Das Ganze ist psychologisch im höchsten Grade interessant, denn man könnte kein zweites Beispiel anführen, dass ein Künstler mit seinem eigenen Werke in einen derartigen Widerspruch gelangt wäre.

Der Nibelungen-Ring war hellenisch-optimistisch entworfen. Von dem Siegfried-Drama gieng ja das ganze Werk aus, einer Verherrlichung des starken, kräftigen, freien Menschen. Während sich aber zur Schöpfung des

Werkes alle kräftigen, gesunden, heroischen Kräfte des Künstlers zusammenschlossen, empörte sich die leidende, kranke, nervöse Gefühlswelt des Künstlers gegen das Werk. In dem Briefwechsel Wagners kann man deutlich lesen, wie stark dieser Unterstrom ist, welcher das Empfindungsleben des Künstlers unterwühlt. Sein innerstes Leben gleicht in jener Zeit einem greulichen Fieber oder einer Reihe furchtbarer Krämpfe. Die ergreifendsten Melancholieen ziehen wie Gewitterwolken vorbei. Eine Hölle an Schmerzensschreien, an Verzweiflungen, an Wehen thut sich auf. Unter solchen Erschütterungen erhebt sich der Nibelungen-Bau. Die Arbeit an demselben ist eine schwere. Oft sinkt dem Künstler die Hand, oft brütet er wochenlang vor sich hin, oft windet er sich in Krämpfen, die ihn zu zersprengen scheinen. Dann ringt er wieder seinem Innern einen Theil des Werkes ab, wie dem flutenden Meere ein Stückchen Land. In der Reihe der furchtbaren Wagner-Briefe mit ihren schrecklichen Verzweiflungs- und Erlösungsrufen sieht man jenen weltzerstörenden Strom wie in einer dunklen Schlucht wüthen. Unter solchen Hemmungen und Verwirrungen wuchs aus dem Siegfried-Drama ein zweites, ganz neues Werk heraus: ein Wotan-Drama, das Werk vom leidenden, verzweifelnden Gotte, dem vor seiner Macht ekelt, und der in Resignation frei und lauter wird. Das Siegfried-Drama, welches ursprünglich der Kern des Ganzen war, wurde nur eine glänzende Episode. Das Haupt-

werk wurde das Drama: Wotan, der Gott. Im Wotan-Drama, welches das ursprüngliche Siegfried-Stück gewaltig überwuchs, sind Gefühlskreise schöpferisch geworden, welche dem hellenischen Siegfried-Drama vollkommen fremd sind, pessimistische, weltfeindliche, müde, entsagende Instincte. Der Kampf dieser zwei Welten, einer starken, energischen, heldenhaften und einer leidenden, schwächlichen, wunden Welt, bringt den Künstler endlich in eine furchtbare Verwirrung, aus der er sich nicht anders erlöst, als indem er dem ursprünglich hellenischen Drama eine pessimistische Deutung gibt. Während das Werk ursprünglich mit einem Hymnus auf die freie Liebe geschlossen hatte, gibt er ihm Verse voll Nirwana-Sehnsucht als Schlussstein. Damit war jener Conflict überbrückt, doch nicht gelöst. Je näher der Künstler an die Composition des stärksten Theiles seines Werkes schritt, des Siegfried-Dramas, je mehr sich alles, was an Kraft, Gesundheit, Lebensfülle da war, in der Arbeit concentrierte, desto furchtbarer wühlte der verzweifelnde, kranke, leidende Unterstrom. Endlich kommt der Punkt, an welchem dieser Unterstrom aus den dunklen Schluchten, in welchen er wühlte, ans Licht gelangt und mit elementarer Gewalt alles niederreisst. In der sonnigsten Scene des Werkes muss die Arbeit am „Siegfried" ruhen. Der Künstler gibt ein Weiterschaffen an diesem Werke auf und — dichtet den Tristan, zu dessen Composition alle nervösen, leidenden, verzweifelnden Instincte von

allen Seiten hundertfach zusammenströmen und ein Dämonion an Wahnsinn, Schmerzen, Krämpfen schaffen, dem sich nichts an Leidensgewalt zur Seite setzen lässt.

Schon für den ersten Blick ist der „Tristan“ das Gegenspiel zum „Siegfried“.

Dort das Werk vom lichten Sonnengotte (es ist ein feiner scenischer Tric, dass es auf der Bühne immer licht wird, wenn Siegfried auftritt), hier das Werk der Nachthymnen. Dort die Dichtung vom stärksten Helden, hier jene vom leidendsten, kränksten, wundesten Helden. Hier die Hymne auf die „leuchtende Liebe“, dort die Passionen der traurigen Liebe. Hier jenes wunderbare Liebesduett, in welchem Sonnenströme zu Tönen werden, dort jenes Liebesduett, in welchem die Schatten der Nacht auf das Liebespaar herabsinken. Während hier den heiteren Helden das muntere Getön seines Hornrufes begleitet, begleiten hier den todesmüthigen Herrn von Kareol die sehnsüchtigen Klänge der klagenden Hirtenweise, welche bereits zu Väter- und Grossväterzeiten traurig auf Kareol ertönt ist.

Aus einem furchtbaren seelischen Debâcle, aus einem Zusammenbruch der starken, heroischen Kräfte des Künstlers wurde der Tristan geboren. Was an lebensfeindlichen, verzweifelten Instincten im Untergrunde dieser äusserlich so starken Seele gelebt hatte, dieselbe unterminierend, schwächend, vergiftend, ist in diesem Werke, welches Töne des grauenhaften Irrsinns eines elend Verzweifelten enthält, ans Tageslicht ge-

treten. Seelische Gifte, die selbst den starken Helden Siegfried mit sanfter Melancholie erfüllen, sind hier zum furchtbaren Fieber angewachsen. Die Geister des Vaters, „der ihn zeugte und starb“, und der Mutter, „die sterbend ihn gebar“, senken sich oft auf den heiteren Siegfried nieder und erfüllen ihn mit milden Traurigkeiten. Dieselben Geister senken sich auf Tristan nieder und treiben ihn zu Flüchen, Tobsuchtsanfällen, Angst- und Schauerkrämpfen . . . Ein persönliches Erlebnis, welches in die Tristan-Zeit fällt und das ich nur anzudeuten wage, mag den ganzen Zusammenbruch des Helden Wagners beschleunigt haben.

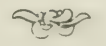
Eine normale Natur wäre an einer solchen seelischen Katastrophe zugrunde gegangen. Bei Wagner hat sie seiner Organisation gemäss wie ein Gewitter, reinigend, befreiend, erlösend gewirkt. Die Spannungen seiner Gefühlsdissonanzen waren gelöst. Die bösen Gifte und Krankheiten seines Innern gleichsam ausgeschwitzt. Und jetzt konnte sich seine befreite gesunde Natur zu einem Werke sammeln, welches alle heilen Instincte wieder an sich zog. Es waren: „Die Meistersinger von Nürnberg“. Nur weniges mahnt daselbst noch an die alten Kämpfe. Trotz vieler inneren Wunden steht der Sieger Hans Sachs kräftig und aufrecht, milde — wie ein Reconvalescent — lächelnd da und beginnt seinen weisen Gesang:

„Wahn, Wahn,
Ueberall Wahn.“

Ein höchstes Werk der Kraft, ein Werk der tiefsten Leiden, ein jubelndes Werk der Genesung stehen „Siegfried“, „Tristan“, „Meistersinger“ nebeneinander. Im Siegfried-Drama schlagen die heroischen Instincte des Lebens hohe Flammen, im „Tristan“ brechen die Fluten des Leidens und der Qualen durch und ersticken alles. In den „Meistersingern“ triumphiert der Künstler über sein Leid und sieht weise lächelnd auf die Welt herab.

Die „Meistersinger“ sind jenes Werk, in welchen sich Wagner zur höchsten Kraft und Weisheit seines Lebens erhebt. Es ist das Werk eines Gesundgewordenen, welcher das erste- und vielleicht einzigemal in seinem stürmischen Lebens befreit und geläutert sich über sein Leid und seine Qualen erhebt. Zum erstenmale schaut er die Welt mit „gutem“ Blicke an. Er hatte bisher Welten geschildert, welche unter einem Banne, sich in wüthendem Kampfe verzehrten und nach Erlösung riefen; die Befreiung qualvoll leidender Naturen, den Untergang des stärksten Helden in einer Welt voll Neid und Zwietracht, die Resignation des höchsten Weltengottes, die Weltüberwindung zweier Liebenden. Ueber Welten und Menschen ruhte ein Fluch, die Realität war vergiftet, und das Aufgehen in das Reich des Todes brachte Harmonie, Erlösung, Frieden, Heilung. Ein mächtiger Schrei nach Erlösung tönte aus Welten und Menschen und die Auflösung im Unbewussten war gepriesen. Nun ruht sein Auge segnend auf dem Leben.

Jede Realität wird vergoldet: Kein Eckchen, kein Schnörkelchen, kein Winkel, auf welchem nicht Licht und Sonne läge. Ueber alles, was dem Künstler früher furchtbar und verflucht erschien, erhebt er sich mit milder Ironie. Der Kampf und Streit, die Wuth und der Neid aufgeregter Menschlichkeit: Wahn, Wahn, Wahn! Auf dem Ueberschwenglichen und Sehnsüchtigen romantischer Liebe ruht ein lächelndes Auge. In Resignation reif und lauter geworden, tritt der grosse Meister über alle Spiele des Lebens. Die Verführungen und Tumulte der Leidenschaft haben keine Macht über ihn. In fernen Weiten erklingen noch Mären von verfluchten Welten, die sich in Leidenschaft verzehren. Ein paar Klänge tönen herüber. „Von Tristan und Isolde weiss ich ein trübes Stück.“ Dann tritt wieder das Leben des Tages heran. Tanz und Festfanfaren erklingen, das Volk schwenkt Tücher und jubelt, der Preis der heiligen deutschen Kunst ertönt. Und die Aufgeregtheit und Kämpfe der Menschlein: „Ein Kobold half wohl da.“



6.

Mit dem „Parsifal“ schliesst sich der Ring der Wagner'schen Werke genau dort, wo er mit dem „Fliegenden Holländer“ den Anfang genommen hatte. Mit diesem Werke verklärt der Künstler zum letztenmale, was ihm der Sinn und die Weisheit seines Lebens war. Wieder ist eine Welt, welche durch heftiges sinnliches Begehren sündig geworden ist und nach Erlösung ruft. Wiederum sind es die Contraste zwischen einem Reiche der sinnlichen Lüste und einem der Weltabgewandtheit und des Friedens, die den Künstler locken. Wiederum ist es das Christlichwerden einer heidnischen Seele, welches den Kern des Ganzen bildet. Das Spiel des „Ring des Nibelungen“ wiederholt sich hier in neuen Bildern.

Wie dort Alberich der Liebe entsagt, um die Welt zu gewinnen, legt Klingsor Hand an sich, um Gralsritter zu werden. Und wie dort ein junger Held, an welchem der Fluch nicht haftet, durch die sündige Welt schreitet,

tritt hier Parsifal auf, um durch seine Reinheit die Welt zu erlösen. Unter wechselnder Symbolik — christliche, statt heidnischer Symbolik — zeigt sich dasselbe Spiel. Ueber den Nibelungen-Ring führt der Parsifal zum „Fliegenden Holländer" zurück. Steht dort in der Mitte des ganzen Werkes die grauenvolle Gestalt des unseligen Meerdämons, der aus furchtbaren Leiden nach dem Heile verlangt, so ragt hier aus dem Ganzen die schmerzvolle Figur des Amfortas heraus, welcher, von Qualen verzehrt, nach Frieden ruft.

Wenn im „Holländer" die leidenschaftlichen, begehrenden, stürmischen Affecte die Seele des Künstlers tyrannisieren und über diese die stärkste Gewalt haben, haben im „Parsifal" die feierlich-demüthigen, frommanbetenden die stärkere Macht. Diese geben dem Werke die wunderbare Feierlichkeit, Innigkeit und Verklärung. Der Wille, der früher krampfhaft nach dem Leben und dem Glanze des Tages verlangte und nur in grossen Katastrophen zusammenbrach, ist geschwächt und abgedämpft.

Nicht nur das milde, verklärende Licht der Abendsonne ruht auf diesem rührendsten der Wagner'schen Werke, auch die Schatten des Abends. Noch stärker als in den früheren Werken werden vom Künstler die sieghaften und zeugenden Lebenskräfte als sündhaft empfunden. Man denke daran, wie der junge Siegfried beim Anblick der Rheintöchter sagt:

„Trüg' ich nicht Gutrun' Treu',
Der zieren Frauen eine
Hätt' ich mir frisch gezähmt.“,

und dann denke man an den hysterischen Schreck Parsifals vor seiner ausbrechenden Sinnlichkeit. Nie zeigt sich klarer, dass das erste Werk von Wagner auf der Höhe seiner Kraft und Männlichkeit, das zweite an der Grenze seines Lebens gezeugt worden ist.

In den früheren Werken Wagners war es immer das Weib, das Erlösung brachte. Die Liebe musste alle Wunden des unseligen Helden stillen, das Getrennte zusammenschmieden. Allein auch hier schon blüht die Liebe nicht mit der Kraft und Schönheit des Naturtriebes auf. Stärker als die Kraft zur Vereinigung ist stets die Sehnsucht nach Vereinigung. Ueberschwänglich, phantastisch, beladen mit Träumen und Phantasieen, mehr dem Tode, als dem Leben zugewendet, tritt die romantische Liebe auf. Wie Siegfried der einzige Held von ungebrochener Männlichkeit und Stärke ist, ist Brünhilde das einzige Weib Wagners, und die Vereinigung beider ist der Triumph des Ganzen. Man stelle neben jene Frau in Gedanken Senta, Elisabeth, Elsa mit ihren träumerisch versponnenen Jungfräulichkeiten, blassen Wangen und sehnsüchtigen Augen, um zu erkennen, wie viel diesen Gestalten an Blut und gesundem Begehren fehlt. Oder Isolde, deren Liebe, gleichsam gehemmt, dem Unendlichen, der Nacht und dem Tode zustrebt und schliesslich die Seele vom Körper unmerklich lostrennt. Unter

den vielen platten Dingen, welche über die Wagner'schen Werke gesagt worden sind, scheint mir die Vergleichung Wagner'scher Heldinnen mit Goethe'schen oder Shakespeare'schen Liebesheldinnen das falscheste Ding. In welcher starken Natürlichkeit stehen nicht Frauen wie Clärchen, Gretchen, Julie neben ihren blassen Schwestern Senta, Elisabeth, Elsa ....

Im Parsifal erscheint das Gefühl für die starken Formen des Lebens noch mehr abgeschwächt. An die Stelle der Liebe tritt die Caritas, religiöse Liebe. Die Blumenmädchen sind Werkzeuge der Sünde, Kundry eine unselige Verfluchte, und wenn die Pseudo-Siegfried-Gestalt Parsifal ihre Sinnlichkeit plötzlich als Sünde empfindet, scheint es, als hätte dieser naive und kraftvolle Naturmensch seelisch einen Bruch erlitten, mag er auch als Ersatz hierfür zum Heiligen canonisiert werden.

Schon der „Fliegende Holländer" zeigt, dass Wagner das Leben nicht in seiner Kraft und Schönheit, sondern in seiner Zerrissenheit und Disharmonie gesehen hat. Der „Holländer" ist bereits Schopenhauerisch empfunden: Der heftige Wille, von Leiden und Qualen durchtobt, findet endlich im Aufgehen in dem Reiche des Todes Erlösung. Und als Wagner die Werke Schopenhauers kennen lernte, waren sie ihm nur Erleuchtung und Bestätigung seiner eigenen Erkenntnisse. So durfte er auch an Liszt schreiben: „Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum

Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu, und niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte.“ Im „Holländer“ wird zum erstenmale das Hauptmotiv des Wagner'schen Empfindens vom Leben angeschlagen; in den übrigen Werken breitet es sich in immer neueren und grossartigeren Variationen aus; im „Parsifal“ klingt es in Feierlichkeit aus. Wenn Parsifal mit dem Speere die Wunde des Amfortas schliesst, ist es, als ob die tumultuöse und leidende Natur des Künstlers endlich ihre letzte Erlösung gefunden hätte, und als ob wir selbst dem ruhelosen Wanderer die Augen zudrücken würden.





7.

Und nun am Ende des Wagner'schen Lebens und Schaffens stehend: fragen wir uns, ob die Antwort, welche Wagner auf die Fragen des Lebens gegeben hat, die einzige ist, welche aus einer tragisch-pessimistischen Gesinnung des Lebens resultiert. Selbst wenn man frei ist von jenem Optimismus, den Schopenhauer den „ruchlosen“ nennt; wenn man weiss, dass der Grund des Lebens Qualen, Leid und tausend Schmerzen sind, dass der Tod der Herr der Welt und das Leben nur ein flüchtiges Aufblitzen und Verlöschen ist; ist es die Tödtung des Willens, das Aufgehen in dem Reiche der Weltennacht, die Ueberwindung des Lebens, welche einzig das Heil bringen?

Zwei Fürsten des deutschen Geistes haben auf diese Fragen anders geantwortet als Wagner, der romantische Künstler und Schopenhauer, der romantische Philosoph. Der eine war Goethe; der andere Nietzsche. Der erste antwortet: Trotz alledem: „er stehe fest und sehe sich hier um“. Das

Leben als eine Last zu betrachten, nennt er „das grösste Uebel, die schwerste Krankheit“ („Wahrheit und Dichtung“) und „Schändlich ist es, wenn deine Seele schon ermüdet, ohne dass der Leib schon müde ist“. Jene antike Gesinnung scheint ihm das Rechte, in welcher die Römer ihre Sarkophage mit Bildern der heiteren Spiele des Lebens umgaben, um den Blick von Verfall und Tod zum Leben zu lenken. Mag die Welt auch voll von Trug und Leiden sein, es heisst hier ausharren, wie ein Soldat anf einer Schanze, wenn auch rechts und links Kugeln pfeifen. Die zerstörenden Elemente des Lebens abwehren, die fördernden sammeln: seelisch gleichsam strenge Diät halten, war seine Formel. Es ist die stoische Gesinnung des kraftvollen und männlichen Menschen, den seine Lebenskräfte mit Tapferkeit und Ausdauer erfüllen ... Der zweite antwortet: Stärker als alle Qualen und alle Gifte des Lebens ist der Muth des Helden. Wo ein starker Wille ist, dort ist auch ein Weg. Es ist der Wille des Helden, der die Welt formt, Gesetze gibt und neue Reiche schafft. Und das Leiden spannt nur den Bogen des Lebens. Es ist die heroische Gesinnung, welche dem Leben erst den wahren Wert gibt ... Mit dem Imperium Goethes begann das Jahrhundert, mit jenem Nietzsches schliesst es. Zwischen beiden steht das Reich der Romantiker Wagner-Schopenhauer. Ist es nicht möglich, dass die pessimistische Gesinnung jener, welche den schwächlichen

feindlichen und zerstörenden Instincten des Lebens das Wort reden, nur ein vorübergehendes Niedergleiten von jener Höhe kraftvollen Empfindens gewesen wäre, und dass späteren Generationen, welche die Schönheit und die Kraft des Lebens wieder segnen gelernt haben werden, die Musik Wagners der ergreifende Nothschrei einer verzweifelnden und sehnsüchtigen Seele sein wird, welche den Tod und die Erlösung ersehnt und mit den wunderbarsten Bildern feiert? Werden jene Geschlechter in dem grossen Musikromantiker den rechtmässigen Nachfolger jenes Beethoven verehren, der hoch über alles Leid und Qual der Creatur hinweg am Ende seines Lebens „Das Lied an die Freude" erklingen liess?

Noch eine Frage harrt ihrer Erörterung: Ist die Kunst Richard Wagners mehr als das Werk eines genialen Künstlers, ist es auch das Werk einer neuen Cultur? Ist es mehr als das Werk eines an der modernen Gesellschaft und ihrer Cultur leidenden Menschen, der sehnsüchtig, unbefriedigt ist, mit grossem Ringen aus seinem Zeitalter heraustritt und um sein Werk auch alle sehnsüchtigen und unbefriedigten Geister sammelt? Führt es nicht nur aus der modernen Civilisation fort, sondern hat es auch Macht genug, neue Kräfte zu sammeln und zu binden? Sind die Bilder, welche der Künstler zeigt, Bilder neuen Lebens, die mit Zukunftsfreude erfüllen, oder sind sie nur Opiate für alle Wunden und Schmerzen, welche

die moderne Gesellschaft ihren besten Geistern schlägt, Stunden des Vergessens?

Welche sind die Welten, die Wagner mit Seheraugen erschaut hat? Leidende, von Streit und Kampf zerfetzte, in blindem Wüthen sich verzehrende Reiche, welche der Erlösung harren. Die Menschen? Zwiespältige, zwischen Sinnlichkeit und Verzückung, Genuss und Entsagung einhertaumelnde Naturen, die den Tod erflehen. Mächtige Naturen, welche vor der Macht und Herrschaft ekelt, und die entsagend gross und stark werden. Mit Ausnahme des einen gewaltigen Helden, der in der Welt der Niedertracht zugrunde geht, verzweifelnde, entsagende, sehnsuchtsvolle Naturen, deren grösster Sieg die Ertödtung ihres Willens ist. Die Liebe? Nicht das Erstrahlen des stärksten Lebens, sondern der verzehrende Wunsch des friedlosen, leidenden, kranken Lebens, mit Sehnsucht beschwert, voll von unkräftiger Schwärmerei, dem Tode mehr verschwistert als dem Leben. Die Befreiung dieser Welten? Entsagung, Besiegung der Instincte, der Tod.

An dieser gewaltigen, pessimistischen Ausdeutung aller Thatsachen des Lebens ist es das Merkwürdigste, dass sie als Verführungskünste gerade die stärksten Anreize des Lebens benützt. Es sind Bilder aus einer Zeit, in welcher sich das Leben in voller Kraft und Stärke offenbart hat, welche der Künstler zeigt. Seine Menschen Götter und Helden, Gestalten des triumphierenden Lebens. Die Bilder von einem schier unbe-

grenzten Reichthume der Phantasie, welcher das Auge anlockt. Und ist nicht die Musik selbst jene Kunst, welche mit den stärksten Mitteln, mit Klang, Harmonie, Melodie und Rhythmus die Lebensinstincte anreizt, aufstachelt? Bilder des instinctstärksten Lebens, Licht, der grosse Motor aller seienden Kräfte, Klang, der mächtige Verführer zur Lust; sie alle müssen einem grandiosen Weltschöpfer zum Segnen des gebrochenen, sehnsuchtsvollen, absterbenden Lebens helfen, und werden durch einen Beschwörer, der über alle gebietet, gegen ihr innerstes Wesen, zum Dienste gezwungen. Den „grossen Zauberer“, wie ihn noch der freigewordene Nietzsche in geheimer Verehrung nannte.

Welches auch die Formen einer neuen Cultur sein werden; eines ist sicher, dass Jene, welche in die neuen Reiche des Lebens hinüberführen werden, als Erstes alle kräftigen und siegreichen Instincte der Menschen von heute zum Kampfe gegen eine alte Welt aufrufen werden. Nur aus Lebendem wird Lebendes geformt, nur aus überschüssigen Kräften Zukünftiges gezeugt. Solche Führer sind Goethe und Beethoven: Segner und Fürsprecher des Lebens, die Sänger einer Welt, welche über Leidenschaften, Qualen und Schmerzen triumphierend ihre Siegeslieder anstimmt. Die Kunst Wagners wird immer als die eines gewaltig-kämpfenden, sehnsüchtig aus Qual und Leid nach einem neuen Reiche verlangenden Menschen bewundert werden; mit scheuer Ehrfurcht werden zukünftige Menschen vor dem Schau-

spiele stehen, dass hier eine der stärksten Naturen im Kampfe unterlegen ist und den Tod gesegnet hat, der ihm Erlösung brachte. Auf alle die Heldinnen mit bleichen Wangen, verklärten Augen, zitternden Innerlichkeiten und die Helden mit düsteren Mienen und schwermüthigen Geberden wird man mit Rührung blicken, als Bildern von Menschen, die verlangend nach Gestaden neuer Welten schauen, sie jedoch nur mit dem Blicke erreichen. Mit Staunen wird man die heldenhafte Siegfried-Gestalt durch eine Welt des Fluches und des Unsegens schreiten sehen und mit Entsetzen miterleben, wie der Künstler in seinem letzten Werke diese einzig heroische Gestalt seiner Werke verflucht hat, in dem er, am Rande seines Lebens stehend, das Naturkind seine natürlichen und kraftvollen Instincte als Sünde empfinden lehrt. Mit Ergriffenheit wird man die eine Stunde der Genesung des Künstlers, welche die „Meistersinger von Nürnberg“ heisst, verehren, wenn vielleicht diese Kämpfe einer neuen Generation etwas ganz Fremdes und Unbegreifliches sein werden. Dann wird man Wagner als einem riesenhaften Kämpfer huldigen: andere stärkere Naturen aber als Sieger preisen, und sich von der Gräberinsel der Wagner'schen Welt mit erstarkter Lebensfreude siegreichen Heroen zuwenden.



8.

Incipit tragoedia. Der Fall Nietzsche-Wagner soll diese Studienblätter ergänzen.

Es gibt eine sehr einfache Lösung dieses schwierigen psychologischen Problems. Dieselbe ist von Bayreuth ausgegangen, von den deutschen Wagnerianern nachgesprochen und nachgeschrieben worden. Sie lautet: Der gesunde Nietzsche war Freund und Anhänger Richard Wagners. Dann wurde dieser eminente Geist, welcher in seiner lichten Zeit das schönste Buch über die Kunst Richard Wagners geschrieben hatte, krank. In dieser geistigen Decadence fiel er von Wagner und dem Heile ab und schrieb, dem Irrsinn nahe, den „Fall Wagner“. Moral: So ergeht es allen, die an der Wahrheit zweifeln.

Man kann verwickelte seelische Probleme nicht einfacher darstellen. Unglücklicherweise lassen sich seelisches Geschehen und seelische Complicationen nicht in eine Formel bringen. Der Wahnsinn ist ja

ein sehr wirksames Argument. Unglücklicherweise wissen wir, dass jedes Genie in gefährlicher Nachbarschaft mit dem Wahnsinn haust. Dass aus der ganzen Darstellung eine Drohung herausklingt, macht sie nicht unverfänglicher. Gerade tapfere Leute werden durch eine solche Drohung gelockt, weiterzuschreiten und zu prüfen. weshalb hier ein Glaube und eine Anschauung verboten wird. Ich meine: Die Drohung ist ein wenig pfäffisch. Lassen wir die Pfaffen schreien und reiten wir ins verbotene Gehege ein. Kein Weihrauch verpestet hier die Luft. Sie ist scharf und klar. Eisberge, Gletscher und Schluchten empfangen uns. Und ein würdiger Greis, hoch gegürtet und klar blickend, den ein Adler umkreist, schreitet uns entgegen. Es ist Zarathustra . . .

Hier wissen wir, dass jene Drohung, welche die wagnerfreundlichen Schriften dem grandiosen Geiste. die wagnerfeindlichen dem Wahnsinn zuschreibt, gar nichts zu bedeuten hat. Wir denken an das Leben dieses Denkers und gerade an die zweite Hälfte. Es ist das Leben eines vereinsamten, leidenden, gequälten Menschen, der sein Schicksal mit einem Heroismus trägt, dessen Kraft und Energie einzig ist. Wagner hat als Exilierter in Qualen und Leid geschrieen. Während ihm Ströme von Liebe zutheil geworden sind, rief er unaufhörlich nach Liebe. Die Zärtlichkeit hochgesinnter Frauen, die Treue kraftvoller Freunde beglückten ihn in höherem Masse als andere Künstler, und dennoch klagte er unaufhörlich seine Verlassenheit und

sein Leid an . . . Friedrich Nietzsche litt und schwieg. Er wanderte einsam über schneebedeckte Höhen der Alpen, am Strande von Sorent, sich selbst zum Vertrauten und Tröster. Die liebebedürftigste Seele ward unter der Vereinsamung krank; dennoch hat sie nie um Liebe gebettelt. Von 365 Tagen des Jahres waren 200 Schreckenstage an körperlichen Schmerzen und seelischem Leid. Er trug alles mit starken Schultern und lächelte über jeden sonnigen Tag, thaute auf, ward heiter. Die Natur hatte ihn mit Schmerzen geschlagen und er — segnete das Leben.

Was war es, was diesen Römer über alles Leid hinwegtrug, wenn nicht eine geistige Energie ersten Ranges, der Heroismus des Denkens, Energie des Geistes? Und wenn schliesslich die ewige Nacht über diesen Mann hereinbrach, so war es, weil er seine geistige Kraft in diesem titanischen Kampfe der Gedanken verbraucht hatte. Dies ist die Legende vom Wahnsinn Friedrich Nietzsches.

In seiner „Geburt der Tragödie“ hatte Friedrich Nietzsche die Welt des Dionysos der Welt Apollos gegenübergesetzt. Den Rausch, die Leidenschaft, die Romantik der Gefühle: dem Traume, der Klarheit, dem Ebenmasse. In dieser Weltbetrachtung spiegelten sich schon die Zwiespältigkeit und die Conflicte seiner Persönlichkeit, wenn er auch das Gegensätzliche noch nicht scharf genug empfunden hatte. Die Welt des Dionysos und die Apollos schwingen in friedlicher Harmonie

durcheinander. Dionysos ist das bewegende Princip: der Kampf, das Wüthen der Instincte, der Wirbel der Leidenschaft, Apollo das ordnende, bändigende ..... In seiner wundervollen Geschichte der „Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen" preist Nietzsche die That des Thales, welcher zum erstenmale die Erkenntnis aussprach: „Alles ist eins". In der Weltbetrachtung Nietzsches heisst es: Die Zweiheit ist das Wesen der Dinge. Im Zwiespalt offenbart sich ihm das Wesen der Welt. Es ist eine Grundthatsache seiner Organisation, aus welcher heraus er das Bild seiner Welt schuf. Eine leidenschaftliche dionysische Unterwelt, über welche das Auge Apollos in seliger Klarheit hinwegblickte: so erschien ihm das Bild der griechischen Welt, ein grosses Gleichnis seines Innern ... Je entschiedener die Gegensätze in sein Bewusstsein treten, desto heftiger werden die Conflicte. An Wagner entzünden sich die Flammen.

Das Aeusserliche des Conflictes: Nietzsche-Wagner ist schon wiederholt (am schönsten von Nietzsches Schwester) dargestellt worden. Die tiefe Freundschaft beider, das Märchenleben in Triebschen, Nietzsches Abkehr, Flucht von Bayreuth, Rückkehr und endgiltige Flucht. Hier interessiert nur das innerliche Leben. Was war es, was in Nietzsche gegensätzliche Wertungen ausgelöst hat. Von welchem Zeitpunkte an sah Nietzsche Wagner mit fremden, kälteren Augen?

Die in den letzten Jahren veröffentlichten Nachlassbände der Werke Friedrich Nietzsches gestatten einen Einblick in das Geheimste der seelischen Complicationen dieses Künstlers. Das Intimste seines Seelenlebens tritt klar zutage. Man sieht hier den Denker, während er die „Geburt der Tragödie“ und „Wagner in Bayreuth“ schreibt, mit seinen Gedanken von seinem Hauptwege abirren. Er schlägt Seitenpfade ein: das Verbotene, Geheimnisvolle, Räthselhafte reizt ihn. Manchmal ertappt er sich, wie er Dingen ins Auge schaut, die ihn selbst erschrecken. Manchmal greift er sich wie ein Schläfer, der aus bösem Traum erwacht, an den Kopf: wache oder träume ich? Plötzlich sieht er sich weit, weit von seiner Strasse verschlagen, und je mehr er den Hauptpfad zu finden sucht, desto mehr fühlt er, dass er ins Irre geht. Nun beginnen Angst, Furcht, Zweifel den Hauptweg wieder zu erreichen. Sie dauern nur einen Moment. Dann beginnt er mit einer ungeheuren Tapferkeit auf seinen einsamen, ungebahnten Wegen weiterzuschreiten, und bei jedem Schritte wird ihm freier zu Muthe. Er fühlt sich als Herr seines Geschickes; sein Machtgefühl erwacht, seine Energie, sein Muth.

In den Vorarbeiten zur „Geburt der Tragödie“ sieht man, wie ihn seine Gedanken oft von Wagner wegführen. Die Wagner'sche Deutung der „Neunten Symphonie“ nennt er einen „ungeheuerlichen ästhetischen Aberglauben“. Im „Tannhäuser“ wirkt der

„dramatisch-pathologische Zustand“ . . . „nie ist er naiv.“ „Wagner verhält sich zur grossen Oper, wie Schiller zur französischen Tragödie, der Fundamental-Irrthum bleibt“ (1871). Ein wirklicher Gegensatz ist ihm wohl nicht ins Bewusstsein gekommen. Für die ganze weitere Entwicklung entscheidend sind erst seine pensées intimes aus dem Jahre 1874. Sie sind von einer erschreckenden Schärfe, Nüchternheit und Desillusionierung. In jenem Jahre schien das Bayreuther Unternehmen völlig zu scheitern. Der Bau des Theaters musste sistiert werden. Nun zwingt sich Nietzsche, den dieses Ereignis tief erschütterte, den Gründen nachzuspüren, welche diesen Schiffbruch herbeiführten. „Die einzelne That eines selbst grossen Menschen — so heisst es in den Eingangszeilen von „Wagner in Bayreuth“, und dies mag der Antrieb seiner Gedanken gewesen sein — hat keine Grösse, wenn sie kurz, stumpf und unfruchtbar ist; denn in dem Augenblicke, wo er sie that, muss ihm jedesfalls die tiefe Einsicht gefehlt haben, dass sie gerade jetzt nothwendig sei . . . während gross sein und den Blick für die Nothwendigkeit haben streng zusammengehört . . .“

In den Gedanken jener Zeit über Wagner kehrt ein Gedanke gleichsam als idée fixe in allen Betrachtungen wieder:

In seiner „Geburt der Tragödie“ schon hatte er den dionysischen Dramatiker (Aeschylus) zu dem Schauspieler-Dramatiker (Eurypides) in Gegensatz gebracht. Eury-

pides ist der *Schauspieler* mit klopfendem Herzen, mit den zu Berge stehenden Haaren; als sokratischer Denker entwirft er den Plan, als leidenschaftlicher Schauspieler führt er ihn aus ... Die Erregungsmittel sind ihm kühle feurige *Affecte* — an Stelle der dionysischen Entzückungen ... Was jetzt noch von der Musik übrig ist, das ist entweder Aufregungs- oder Erinnerungsmusik, d. h. entweder ein Stimulanzmittel für stumpfe und verbrauchte Nerven, oder Tonmalerei. Er träumt sich in eine Zeit hinein, in der die Leidenschaft ausreicht, um Gesänge und Dichtungen zu erzeugen: als ob je der Affect imstande gewesen sei, etwas Künstlerisches zu schaffen.“

War ihm in jener Zeit noch Wagner der grosse Dionysier, so sieht er ihn nun als Schauspieler, und dieses Wort ist es, welches in jenen Betrachtungen immer wiederkehrt: „Wie Goethe ein versetzter Maler, Schiller ein versetzter Redner ist, so ist Wagner ein versetzter *Schauspieler* ... Als Schauspieler wollte er den Menschen nur als den wirksamsten und wirklichsten nachahmen: im höchsten *Affecte*. (Man vergleiche den mit der obencitierten Stelle identischen Gedankengang.) ... Die Musik gilt ihm als Mittel des Ausdruckes — sehr charakteristisch für den *Schauspieler* ... Wagner steht zur Musik wie ein *Schauspieler*; deshalb kann er gleichsam aus verschiedenen Musikerseelen sprechen, und ganz diverse Welten (Tristan, Meistersinger) nebeneinander hinstellen ... Nicht zu

vergessen: es ist eine theatralische Sprache, die Wagners Kunst redet.“ Es ist offenbar keine rein künstlerische Erfahrung, welche sich in dem Worte: Schauspieler symbolisiert; es ist ein Stück persönliches Erlebnis darin verkörpert, welches die Gedanken getrieben und ins Rollen gebracht hatte ...

Die äusseren Dinge giengen ihren Gang weiter, wie es in allen Fällen geschieht, in welchen Seelen erkalten: Misstrauen von der einen Seite, Schweigen und Zurückhaltung von der anderen. Unausgesprochene Gedanken werden fast körperlich gefühlt, Unruhe und Unklarheit treten ein, die Aussprache ist gehemmt, die Offenheit geschwunden. Hinter den Worten fühlt jeder etwas Unausgesprochenes, Ungesagtes, und in dieser bangen Entfremdung ziehen sich die Gedanken wie Wettergewölk zusammen. „Gott weiss übrigens, wie oft ich dem Meister Anstoss gebe; ich wundere mich jedesmal von neuem und kann gar nicht dahinter kommen, woran es eigentlich liegt“ — schreibt Nietzsche: „Wir könnten ihnen etwas sein: warum verschmähen sie das angelegentlichst? Wagner ... „Eine Bemerkung! War nicht in den Worten von Frau Wagner, die Du mir schriebst, etwas Kaltes? Doch ich kann mich täuschen“, schreibt Nietzsche an einen Freund. „Oh Freund! Warum kommen Sie nicht zu uns! Ich finde für alles einen Ausweg ...

Doch — oder vielmehr:

Jedoch! —

Oder auch:

Wenn schon!“ Wagner an Nietzsche.

Gerade in dieser gefährlichsten Zeit, in welcher das Gift, welches das reine Verhältnis zerfrass, schon auszuschlagen drohte, geschah etwas Wunderbares. König Ludwig griff rettend ein, und Bayreuth war gesichert. Alle alten Hoffnungen, Träume und Neigungen schlugen nun in Nietzsche zu hohen Flammen auf. „So wäre denn das Wunder geschehen! Hoffen wir! Es war ein trostloser Zustand seit Neujahr, vor dem ich mich endlich nur auf die verwunderlichste Weise retten konnte: ich begann mit der grössten Kälte der Betrachtung zu untersuchen, weshalb das Unternehmen misslungen sei: dabei habe ich viel gelernt und glaube jetzt Wagner viel besser zu verstehen als früher. Ist das Wunder wahr, so wirft es das Resultat meiner Betrachtungen nicht um. Aber glücklich wollen wir sein und ein Fest feiern, wenn es wahr ist!“ Wie grosse Dramatiker vor der Katastrophe das Netz, welches sie um den Helden spannen, noch einmal weit lockern, um es dann mit doppelter Gewalt zuzuziehen, so geschah es hier. Nietzsche jubelte und glaubte alles gerettet. Allein es handelte sich jetzt nicht mehr um die Grösse Wagners und dessen Kunst. Seine ganze Weltanschauung hatte sich langsam umgeformt, und in der neuen Weltbetrachtung hatte das Wagner'sche Werk keinen Platz mehr. Als dionysischer Romantiker hatte er die Welt gesehen: nun schien sie ihm entzaubert, die phan-

tastischen Nebel schienen zu zerreissen und mit hartem, klarem Blicke sah er die Kräfte, welche die Welt bewegten, an der Arbeit. Aus dem philosophischen Schwärmer war ein positivistischer Denker geworden, aus dem Jünglinge ein männlicher, spartanischer Geist, der sich strenge Diät auferlegte. Und als er zu den alten Freunden und den alten Kunstidealen zurückkehrte, war er innerlich verwandelt und ihnen fremder als je. Und so, in seiner Vereinsamung rückschauend auf die letzten sechzehn Jahre seines Lebens und seiner Freundschaft mit Wagner, noch einmal alle Eindrücke und alles Gewesene durchkostend, am alten Herde sich wärmend, bevor er in seine neue Welt weiterschritt, schrieb er seine letzte unzeitgemässe Betrachtung „Richard Wagner in Bayreuth“. „Ueberlege ich, was ich diesmal gewagt habe — schrieb Nietzsche an Wagner — so wird mir hinterdrein schwindlich und befangen zu Muthe, und es will mir wie dem Reiter auf dem Bodensee ergehen.“

Alles andere lässt sich mit knappen Worten beschreiben: Während der ersten Festspiele reiste Nietzsche von Bayreuth ab, kehrte, am Wege stutzend und durch seine Einsamkeit erschreckt, zurück und reiste wiederum ab, seiner Sache gewiss; einer neuen, seiner Welt entgegen. 1878 erschien der erste Band von „Menschliches — Allzumenschliches“, und die letzten Zusammenhänge mit Wagner und Bayreuth scheinen zerrissen. „Ein souveraines Buch“ nannte es Jacob Burkhardt.

Meere trennen den Künstler von seinen Jugendträumen, in meilenweiter Ferne sieht man die Gestade einer romantisch-leidenschaftlichen Welt im Nebel dampfen.

Damit könnte man das Capitel Nietzsche-Wagner abschliessen, wenn nicht unglückseligerweise die Empfindung anderen Gesetzen gehorchen würde als der Kopf, und so anscheinend einfache Vorgänge complicieren würde. Im Reiche der Gedanken vollziehen sich Scheidungsprocesse, wie sie Nietzsche vollzog, klar und energisch. In Wirklichkeit aber werden Freunde, grosse Ereignisse, künstlerische Welten zu Blut, Nerven und Eingeweiden. Und jede Trennung, Befreiung und Loslösung ist eine Operation auf Tod und Leben. Wie hoch und fern auch Nietzsches Gedanken flogen, wie weit entfernt sich auch der Denker von seinen alten Freunden sah: innerlich hieng er durch Blut und Nerven mit Wagner zusammen. Wenn bei Tag den Denker seine Gedanken weit fort in fremde Lande trugen, musste er es erleiden, wenn ihm nachts im Traume die Musik Wagners an die Ohren schlug. Und wenn er, auf seine neugewonnene Freiheit stolz, muthig und hochgestimmt dahinschritt, musste er es dulden, dass ihm Thränen in die Augen traten. Welche Schmerzen! Welche Kämpfe! Welches Martyrium! Was waren alle seine körperlichen Leiden gegen dieses seelische Leid, sich eins zu wissen und doch zwei zu sein. In diesen geistigen Kämpfen, welche freilich der Seele eine ungeheure Schwungkraft gaben, hat sich Nietzsche verbraucht. Es ist ein Köhler-

glaube, dass er als kranker Mann von Wagner gieng. Aber er wurde krank, als er von Bayreuth schied. An diesem Erlebnisse, das nie vernarbte, immer eine offene Wunde blieb, verblutete Friedrich Nietzsche.

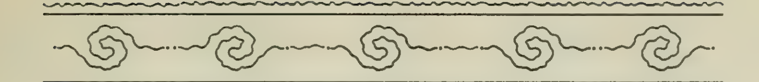
Als Charakteristikon des wohlgerathenen Menschen nennt Nietzsche einmal: er kann vergessen. Nietzsche konnte nicht vergessen. Beweis: der Fall Wagner. Der „Fall Wagner“ ist das Buch eines Mannes, der mit der letzten äussersten Anstrengung gegen innere Empfindungen kämpft, der in einem Lebenskampfe zu unterliegen fürchtet und mit gewaltsamer Energie sich emporrafft. Ueber todte Dinge spricht man gedämpft und ruhig. Hier aber: ein lauter Ton, ein convulsivisches Lachen, Freude an der Selbst-Geisselung, heftige Geberden, ein verzückter Jubel . . . Noch einmal bleibt Nietzsche Sieger über Wagner und den Wagnerianer in sich selbst. Er schreitet aber nicht mit der stolzen Ruhe des Siegers über Leichname hinweg: sondern gleichsam delirierend, orgiastisch und vom Kampfe trunken. Es war der letzte Kampf.

Krank, gebrochen und geistig sterbend liess sich Nietzsche nach seiner „Insel der Seligen“, nach Triebschen führen, setzte sich am Strande des Sees nieder und begann zu weinen. Sein Blut und seine Nerven weinten um das verlorene Paradies. Sein Geist war schon erloschen.



II

Kritische Studien



I. Friedrich Smetana

Allmählich, wie ein verblasstes Bild unter der Hand des Restaurators Farbe und Gestalt gewinnt und langsam aus dem Dunkeln hervortaucht, hat sich zum Künstlerprofile des lange vergessenen Friedrich Smetana Zug um Zug angesetzt. Zuerst erschien er als lustiger Sänger heiterer Dorfschnurren, wie man sie wohl zur Kirchweih singt. Mit einer ergötzlichen Dorfoper, reich an munter bewegtem Liebespiel und volkshaftem Tanze. Dazwischen ein weicher, sehnsüchtiger Klang des Volksliedes, wie von ferne hereinverweht. Und im Vorspiele, wo geschwätzige Themen wie Ameisen durcheinanderwimmelten, zeigte sich die sichere Kraft eines grossen Meisters. Dann hörte man das ergreifende Streichquartett „Aus meinem Leben“. Das klang ganz anders. Neu und ernst und gross. Rührend in seinen wehmüthigen Sätzen, mit einer leisen Trauer in dem heiteren

Theile und mit dem jähen Wehe des Schlusses die Herzen zusammenpressend. Und bald wieder ein anderer im köstlichen „Kuss", den die Oper brachte. Da war ein erster Act, in dem die Klänge wie aus Mondstrahlen gewoben schienen. So leise, so zart, so innig. Ein weiches Gewebe von herzlichen und wehmüthigen Melodieen, fein und kunstvoll aneinandergefügt, dass man den Athem anhielt. Von keuscher, mädchenhafter Schönheit. Und nun zog Bild um Bild aus dem Symphonieencyklus „Mein Vaterland" vorbei. Strahlende, festliche Tonbilder im hellen Glanze des modernen Orchesterschmuckes, mit stolzen, prachtvollen Klängen die Wunder der Heimat kündend: prunkende, tönende Epen. Und jüngst wieder überraschend neu „Das Geheimnis", ein reiches, buntes Opernwerk, seltsam aus realistischen und romantischen Hälften aneinandergefügt. Ein herrlich schumannisierendes Claviertrio und der pathetische „Dalibor" glitten flüchtig vorüber. So hat sich Werk an Werk aneinandergereiht und eine ungekannte Welt ist aus den Wirren der Kunst von heute emporgetaucht. So innig und von einer stolzen Wärme, dass es ist, als brauchte ihr Schöpfer an den Baum der Kunst nur leise zu rühren, damit ihm die Früchte in den Schoss fielen. So prangend, bunt und vielgestaltig, dass man über die Fülle des Gestaltens stets neu staunte. Und dabei jeder Neuerung der Kunst sich freuend, Kunst von heute. Neuentdecktes Jungland moderner musikalischer Kunst.

Das war wundersam genug.

Das Leben des Künstlers? 1824 in einer böhmischen Landstadt geboren. In Prag und Pilsen ausgebildet, 1856—1861 Musikdirector in Götaburg (Schweden). Bis 1874, wo er den Verlust seines Gehörs erleidet, Musiklehrer, Opernkapellmeister und Chordirector in Prag, 1884 im Irrenhause zu Prag gestorben. Aeusserlich, in kleinen, begrenzten Verhältnissen. Ein mühseliger Kampf mit widrigem äusseren Geschicke und körperlichen Leiden. Ein gequältes Dasein, arm an Erlebnissen, ohne grösseres Schicksal. Eine enge, gepeinigte innere Welt. Und nun die reiche Fülle des Gestaltens, der ganze Reichthum seiner leuchtenden Künstlerwelt!

Das ward noch wundersamer.

Kenner rühmten seine in Deutschland unbekannte Oper „Libussa“ als sein bedeutendstes Werk. Die glückte mir kürzlich im Prager Nationaltheater zu hören: eine grosse, festliche, stolze, ja erhabene Schöpfung. Von einer selten frohen Empfindung geschwellt, in jedem Tone bedeutend, kraftvoll und feierlich wie Sonntagsglocken. Weit schwanden alle anderen Werke hinter diesem einen. Und was früher schon nicht glücken wollte: das Band zwischen dem Künstler und seiner Kunst zu finden, konnte nun gar nicht gelingen.

Nun zog die ganze Ernte eines Künstlerlebens an mir vorüber. Und die bunte Tonwelt klang ineinander, wie sie das Innere des Künstlers wohl rastlos erfüllt haben mochte. Aber es wollte keinen einheitlichen,

festen Ton geben. Pathetisches und Lyrisches, Tragik und Epos traten durcheinander. Ein einiges Bild wollte sich nicht gestalten, und jedes Bemühen, die Art des Künstlers, sein eigenes Wesen, auf eine Formel zu bringen, misslang, so oft es auch zu glücken schien.

Zwei starke Strömungen, das fühlte man wohl, hatten seiner Kunst Grösse und Gewalt verliehen. Die haben sie getragen und den milden Tönen eine reiche und laute Resonanz gegeben.

Die eine war das Erwachen einer neuen böhmischen Kunst. Die Erziehung Smetanas war eine deutsche, Prag, wo er wirkte, eine deutsche Stadt. Mit den neudeutschen Musikern stand er im regsten Verkehre. Seine ersten bedeutenden Compositionen, drei symphonische Dichtungen („Wallensteins Lager", „Richard III.", „Hakon Jarl") ohne jede nationale Farbe, moderne Tonschöpfungen der Liszt'schen Schule. Als er 1861 nach Prag zurückkehrte, wehte daselbst eine andere Luft. Selbständige nationale Kräfte waren wach geworden, eine reiche künstlerische Zeit erblüht. Eine zarte lyrische Poesie trieb ihre Keime. Innige kindliche, romantische Kunst. Töne, wie sie nur in künstlerischen Jugendzeiten der Völker halbwach erklingen, da man schüchtern und verwundert den neuen Tönen lauscht. Volksopern entstanden; freilich naiv, doch aufquellend aus dem Boden der Volksmusik. Die neuerwachende Kunst fand warme Pflege. 1862 wurde das erste czechische Theater gegründet, um dieselbe Zeit der Gesangsverein „Hlahol" und ein

Jahr später der böhmische Kunstverein. Die neue künstlerische Luft strich wie ein lauer Frühlingswind daher, überall Keime und Sprossen treibend. Und jetzt erst — der Künstler ist schon ein Vierziger — werden in seinem Inneren die nationalen Töne frei, die mit warmem, zitternden Accorde alle seine Werke durchschweben. Seine musicierten böhmischen Dorfgeschichten, die romantischen Bilder aus der Vorzeit seines Volkes, den reichen, symphonischen Cyklus „Mein Vaterland“. Bald innig weich wie Gebet, bald munter mit nationalem Tanze sich rührend, bald in festlichen stolzen Klängen die Schönheiten der Heimat preisend.

Merkwürdig genug hat Smetana nur in einem einzigen Werke, in welchem ihm ein tragisches Geschick die Zunge löst — dem Quartette „Aus meinem Leben“ — persönliche Töne gefunden. Sonst spricht aus seinen Schöpfungen nirgends Leid oder Freude, Sorge, Zorn Qual und sonst sein Erdenleid. Während um ihn die französischen und deutschen Musikromantiker ihre höchste Lust darin finden, ihr Persönlichstes, Intimstes in kühnen, seltenen, oft wunderlichen Werken zu geben, schweigt er von eigenem Geschicke. Und nur das starke nationale Empfinden treibt ihn zum nimmermüden Gestalten; die Bronnen der erwachenden böhmischen Kunst tränken seine Schaffenskraft zu immer neuem Treiben. Eine weibliche Natur, muss er stets glühend-innig lieben, huldigen, sein Empfinden in der Aussenwelt verankern und kann nie in sein Inneres gewendet, Eigenstes

erlauschen, um es zu gestalten. Er harrt stets der Befruchtung, anstatt selbst zu zeugen.

Nun zog ein zweiter, an Keimen satter Frühling ins Land: Ich meine die grosse, neue, moderne musikalische Kunst. Die reichen, vielgestaltigen Werke der Jungromantiker, glitzernd und funkelnd im Geschmeide des neuen Orchesterschmuckes. Alte Formen zerschlagend, um mit kühnem Muthe auf deren Trümmern ihre Fähnlein flattern zu lassen. Oft seltsam und verwegen, aber reich an Möglichkeiten neuen Schaffens. Mit Liszt, dem immer gütigen und hilfreichen, dem er den Druck seines ersten Opus verdankt, war er befreundet. Er weilte in Weimar im Kreise der jungen Revolutionäre, neue Anregungen schöpfend und zog, gleich dem jungen Bruckner, wiederholt nach München, um die neuen Werke Wagners zu hören und sich an dieser grossen, pompösen Kunst zu berauschen. „Die alten Formen haben ausgesungen,“ meint er, und schreibt an Liszt. „Betrachten Sie mich als einen der eifrigsten Jünger unserer Kunstrichtung, der mit Wort und That für deren heilige Wahrheit einsteht und wirkt.“ Die reichen und mannigfachen Kräfte der jungen Kunst haben in ihm eine Fülle herrlichen Gestaltens erschlossen, und er rührt und mischt die neuen Orchesterfarben zu immer farbigerem Gebräue. In seinen Opernwerken zwar ist er oft unfrei, dem Widerstande einer stumpfen Welt nachgebend. Er componiert die „Verkaufte Braut“, weil man ihm vorwirft, in seiner ersten Oper Wagnerianer zu sein,

und schreibt nach einem Werke moderner Musikpsychologie („Libussa“) die französische Conversationsoper „Zwei Witwen“. Sobald er von fremden Einflüssen frei ist, ist er von einer kühnen, fortreissenden Kraft und wunderbar prächtigem Glanze. In seinem emsigen Prüfen und Versuchen der modernen musikalischen Künste findet er den wechselnden Reichthum seiner Werke, das Bunte, Bewegte, Glänzende. Und auch das Junge, Frische, das heute noch ergreift.

Es ist eine seltsame und fruchtbare Kraft in den neuen Kunstgedanken. Wo sie keimen, sprosst es in reichster Fülle. An dem achtzigjährigen Stamme der Verdi'schen Kunst hat sich unter ihrem Zeugen der jugendhaft frohe „Falstaff“ angesetzt, und der Kunst des alten Bruckner haben sie die Kraft und den Ueberschwang der Jugend bewahrt.

In diesem doppelten, an Keim und Frucht schweren Kunstfrühling zieht seine Brust weiten Athem. Der nationale hat ihr innere Wärme, Bedeutung und Reichthum gegeben, der moderne äusseren Glanz, Farbe und Leuchtkraft. In diesen Tönen leben alle seine Werke. Sie geben den Grundaccord. Aber das sind Stimmungen, Unpersönliches, Unbestimmtes, Verschwimmendes. Die bestimmen seine Art nicht, sein künstlerisches Relief, scharfe, charakteristische Züge.

Zu einem einheitlichen, festgeprägten Stile ist Smetana nur in einem einzigen Werke gelangt, und dieses mag auch den Schlüssel zu seinem Wesen geben:

das Bühnenfestspiel „L i b u s s a“.*) Unter glücklicherem Zeichen ist kein Werk Smetanas geschrieben. Nie konnte der nationale und moderne Ton so frei und voll erklingen wie hier, da es galt, ein nationales Festspiel mit allen künstlerischen Mitteln der neuen Zeit zu schmücken. Das Werk, ein Stück böhmischer Sage feiernd, das auch Grillparzer zu poetischem Gestalten gefesselt hat, sollte ein Weihespiel für nationale Festtage sein, keine Repertoire-Oper: „Ich ersuche, „Libussa“ nicht in die Reihe der Repertoire-Opern einzustellen, sondern als Festspiel zu besonders denkwürdigen Tagen zu betrachten.“ Gleichzeitig aber ward das Festspiel, dem jede Stätte würdiger Verkörperung noch fehlte, ohne Rücksicht auf ein Publicum geschrieben, dem der Künstler so oft wich. Hier konnte er jede Neuerung der modernen Kunst, um die gerade damals auf das hitzigste gekämpft wurde, erproben. Und so ist denn diese Schöpfung von einem Glanze und einem festlichen Pathos, von einer kühnen Freiheit des Stils und einer neuen eigenen Tonsprache, dass man es als ein köstliches Besitzthum moderner Kunst preisen darf. Es muss das Geschenk einer seltenen Stunde gewesen sein: so rein und erhaben und schlackenlos und von einer schweren goldenen Wärme, wie

*) Da bei unseren desolaten Opernverhältnissen an eine Aufführung dieses Werkes nicht gedacht werden kann, möchte wenigstens eine Aufführung der Ouverture, die Liszt „ein herrliches, glänzend-heroisches Vorspiel“ nennt, überall einen herzlichen Dank der Musikfreunde finden.

draussen die Felder im überreifen Glanze der Herbstsonne.

Diese schöne, grosse, reiche und festliche Stimmung hat kein anderes seiner Werke gefunden. Und wenn man dieses eine kennt, dann erscheinen einem die übrigen wie Splitter und Trümmer dieser grossen Schöpfung, die eine einsame geistige, alle Kräfte einende Stunde gezeugt hat. Und man begreift die vielen Versuche und wechselnden Formen, die mannigfache Vielheit seines Schaffens. Aus irren, schwankenden Stimmungen geboren, können sie eine friedliche Einheit nicht mehr finden. Sie schlagen wohl einzelne köstliche Töne an, nie aber einen ganzen, vollen Accord. Und jeder Versuch, sie auf eine Formel zu bringen, muss misslingen. Auch in den einzelnen Werken selbst gibt es Risse und Sprünge. So setzt sich im „Kuss“ an einen süssen und innigen ersten Act eine zerfahrene zweite Hälfte, so reiht sich im „Dalibor“ an einen hellen, festlichen Anfang ein jäh sich verflachender Schluss. Und wie an einem Baume, den die Sonne ungleichmässig trifft, steht oft Blüte und Frucht hart nebeneinander. Dann sprechen die äusserlich so milden und abgeklärten Werke von Kampf und Entsagen, von Misslingen und Gewinn, von Mühsal und Ringen eines Künstlers, und man staunt, in seiner Schöpfung mehr des Hellen und Festlichen als des Trüben und Düsteren zu vernehmen. Und nur in den gedämpften und scheuen Stimmungen, die oft wie ein leichter Nebel über die Klänge hinziehen, fühlt man

Entsagen und Sichbescheiden reicher und grosser Kräfte. Dem Glück, alle Gaben seiner Kunst entfalten zu können, Werke von gesättigtem Können zu schaffen, hat Smetana entsagt. Er ist ein Problematischer, ein Halber, der zum vollen Spiel seiner Persönlichkeit nicht gelangt ist. Gleich so vielen der modernen Künstler, die sich in eine wirre feindliche und niedere Welt gesetzt fanden, sucht und strebt er die Harmonie seines Wesens zu finden. Andere sind ungeberdig, von überschäumendem Temperament. Wie Berlioz, der in seinen Werken, ein gefallener Engel zwischen Erde und Himmel daherstürmt. Wie Bruckner, in dessen letzten Werken wilde, ungeeinte Kräfte Formen und Mass zersprengen wie in den ersten. Hier gährt und schwillt und tost es. Hier ist Auflehnung und verschäumender Kampf. Smetana aber schafft mild und entsagend, mit halber Kraft Werk um Werk, sich bescheidende, herzliche Schöpfungen. Doch zusammengehalten Scherben einer grösseren und reicheren Kunst.

Beim Geschicke Smetanas muss ich stets eines deutschen Künstlers gedenken, dem Gleiches widerfuhr: Peter Cornelius, Smetanas Zeit- und Kunstgenosse. Beide Jünger der neudeutschen Schule, beide Schüler und Freunde Liszts, welche moderne Ideen in neue und eigene Form gegossen, Mitkämpfer der neuen Kunst. Doch blieben sie beide lange vergessen und ungeehrt, während die verwandte Kunst Richard Wagners alles um sich her zu Boden schlug. Denn Wagner wusste das Leben zu meistern. In unseren kleinen nnd nichtigen

Tagen hat er sich ein cäsarisches und reiches Schicksal gezimmert und trotz Kampf und Nöthen die Welt an sich herangezwungen. Cornelius und Smetana, zarte, milde Geister, litten, schwiegen und unterwarfen sich. Nur in einsamen Stunden schufen sie beide je ein Werk, das, neu und gross und herrlich, ein Bild von dem ward, was in ihnen lebte und erstarb, Cornelius den „Cid“, Smetana die „Libussa“.

Nun steigen jene Werke aus dem Schwall der Kunst von heute langsam hervor. Und wenn man sie kennen lernt, liebt man sie mit inniger und zärtlicher Wärme.



7*

2. Brahms-Studie

Jenseits des Journalismus beginnt die moderne Cultur. Ich meine hier Journalismus im weitesten Wortsinne: die Form der Lebensführung, des Denkens und Kunstempfindens der bürgerlichen Welt. In der Lebensführung zeigt sich der Journalismus als gänzlicher Mangel jedes religiösen oder metaphysischen Empfindens, jedes persönlichen Erlebens, jedes Horchens auf innere und äussere Stimmen, jeder Einkehr und jedes Sichbesinnens. Im Denken als oberflächlicher Realismus, der die Dinge so nimmt, wie sie dem flüchtigen Blicke erscheinen, und ihren Wert nach den momentanen Bedürfnissen abschätzt. Im Kunstempfinden: als Mangel jedes Fühlens der ewigen Quellen der Kunst, die ja ein Lebendes, das ton- oder formgewordene Blut des Künstlers ist. Mit einem Worte, Journalismus als Leben, Denken und Empfinden ohne Perspectiven, ohne Tiefen, ohne Ahnungen . . .

Drei Dinge charakterisieren die moderne Cultur. Sie ist revolutionär; da sie gegen die furchtbarsten Machtmittel der kleinsten, borniertesten, verlogensten Köpfe zu kämpfen hat. Sie ist metaphysisch; voll des Bewusstseins der Heiligkeit aller Dinge der Welt und der innersten Ströme des Lebens. Sie ist heroisch, aus einem gesteigerten Wertbewusstsein des inneren Lebens heraus. Alle grossen Führer der neuen Cultur zeigen mehr oder weniger scharf bestimmt jene Züge .... Alle werden ausgezeichnet durch den Hass und die Feindschaft der journalistischen Welt und ihrer literarischen Wortführer.

In der Geschichte der modernen Culturbestrebungen spielt Johannes Brahms eine eigenthümliche Rolle. Eine höchst complicierte, tragische, sonderbare; die umso schwieriger zu enträthseln ist, als Brahms wortkarg und in sich verschlossen jeder Berührung in krankhafter Scheu aus dem Wege gieng.

Sein Werk zeigt keines jener obencitierten Hauptmerkmale des neuen Geistes. Es ist nicht revolutionär, sondern beladen mit allem geistigen Musikempfinden von drei Jahrhunderten. Stolz auf sein Bewahren alter Formen. Wie eine Festung mit classischen Tongestalten verbarricadiert. Es zeigt keine metaphysischen Züge: die religiösen Werke, welche Brahms geschaffen hat, sind aus einer strengen Puritanergesinnung heraus entstanden. Aus orthodoxem Fanatismus, welcher sich nach innen kehrt. Es ist nicht heroisch: wohl kraftvoll;

doch strömt seine Kraft nicht nach aussen, sondern ist ins Innere gewandt. Und zu all dem ist Brahms, als einziger moderner Künstler, durch die Freundschaft eines Journalisten entehrt geworden.

In den vielen Sonderlichkeiten des Brahms'schen Lebens ist die Freundschaft mit Hanslick die sonderbarste ... Wenn man noch einen Zweifel hegt, dass Eduard Hanslick zu den Werken von Brahms kein unmittelbares, intuitives Empfinden hatte, so wiederlegt ihn der Satz: „Die Brahms'schen Sachen sind uns ja nicht alle vom Anfang an so lieb gewesen, aber geworden sind sie es fast alle." Man höre nur genauer: Nicht alle Werke von Brahms sind dem kritischen Freunde vom Anfang an so lieb gewesen. Und von diesen wurden es später doch einzelne. Und an diesen Ausspruch ist eine Fülle überlegter, skeptischer, widerwilliger Lobesäusserungen anzuschliessen. So jenes über ein Brahms'sches Kammermusikwerk. „Sodann vermissen wir den grossen fortströmenden Zug der Entwicklung, wir betrachten ein fortwährendes Anknüpfen und Abreissen, ein Vorbereiten ohne Endziel, ein Verheissen ohne Erfüllung. In jedem Satze finden wir feine Episodenmotive, aber keines, das imstande wäre, ein ganzes Stück zu tragen." Oder jenes, welches das ungarische Violin-Concert von Joachim über das Brahms-Concert stellt, „dessen grossartiges Pathos und erstaunliche Kunst doch zu sehr des sinnlichen Reizes und der einleuchtenden Klarheit entbehrt". Oder

das Urtheil über die „ungarischen Tänze“: sie spitzen die bizarren Elemente der späteren Schumann'schen Musik zu einem fast ungeniessbaren Raffinement zu.

Wusste Brahms aus solchen Worten nicht, dass Hanslick zu den Intimsten und Charaktervollsten seiner Kunst in einem so unverständigen Verhältnis stand, wie zu jeder anderen modernen grossen Kunst, und dass dieser ihn mit satanischer Klugheit nur benützte, um dem verhassten Wagner einen Gegenpapst entgegenzustellen? Ich glaube, er wusste es; und dass er kein Wort sagte, führt auf die tragische Unredlichkeit im Leben von Johannes Brahms, aus der ich mir die Widersprüche seines Werkes erkläre.

Brahms, wie er in seinen ersten Werken erscheint, ist eine sympathische Romantiker-Erscheinung: männlich, energisch, fest zugreifend: wenngleich sich schon in seinen Anfängen Widersprüche und Compliciertheiten zeigen. Diese sind: auf der einen Seite ein Streben nach kosmischer Umfassung der alten Tonformen. Während die Interessen der übrigen Romantiker nur den Kreis der classischen Meister umspannen — wenn auch schon Bach im Hintergrunde erschien — sind seine viel grossartiger: gewisse Takt- und Ausdrucksformen der Niederländer des 16. Jahrhunderts verwendet er zum erstenmale mit imposanter Sicherheit. — Auf der anderen Seite eine Sehnsucht nach primitivem, einfachem Ausdrucke der Musik, wie ihn das deutsche Volkslied zeigt, an welchem Brahms mit tiefster Liebe und Schwärmerei

hängt. Und: ein sonderbares Gemisch aus Energie, Kraft, Selbstvertrauen, und Sentimentalität, Weichheit, Schwärmerei . . .

Der junge Brahms ist bereits eine aus den verschiedensten Absichten, Bestrebungen, Neigungen complicierte Natur, welche die grössten Gegensätze verbindet: Cultur und Naivetät, Kunst und Natur, Härte und Weichheit. Eine Natur, in deren Innerem die Möglichkeit der stärksten tragischen Conflicte bereits ruht; die aber noch kraftvoll, energisch, voller Jugendkraft nach aussen greift. So kam Brahms in den Kreis der Romantiker.

Er war ihnen in jedem seiner Züge innerlich verwandt. In dem Träumen von grossen Formen und einem grossen Stile der Musik. In der Treue zu der Tradition und den deutschen Meistern. In der Liebe des deutschen Volksliedes. Noch mehr aber in dem Zwiespalt seines Wesens, der edlen Melancholie, welche auf eine Dissonanz zwischen den Fähigkeiten und den Absichten weist, den vielfach sich kreuzenden Instincten seines Inneren. Die Musik des blonden Johannes musste auf die Romantiker einen tiefen Eindruck machen. Neben der jugendlichen Musik Mendelssohns, der femininen Chopins, der kindlichen Schumanns trat seine Kunst charaktervoll, männlich und energisch auf. So ist leicht der zu überschwengliche Ton des Manifestes zu verstehen, mit welchem Schumann Brahms als neuen Beethoven und Kronwerber der Zukunft verkündete.

In diese hoffnungsvolle Zeit, in welcher Schumann proclamierte, dass in Brahms einer erschienen sei, „der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen sei“, fallen die ersten künstlerischen Siege Richard Wagners. Man hat wohl den Einfluss dieser Ereignisse auf Brahms zu leugnen versucht. Allein es gab nicht einmal einen einzigen Philister in Deutschland, welcher nicht, durch die Agitationskraft jener Werke aufgeregt, instinctiv nach seiner Weise auf jene neue Kunstwelt reagiert hätte. Es gab umsoweniger einen begabten Musiker, welcher nicht innerlich auf Wagner hörte und sich durch Wagner bereicherte (Smetana, Cornelius, Bruckner, selbst Verdi) . . . Wenn wir es heute nicht aus den verschiedensten Mittheilungen wüssten, das Brahms jener grossen Musik wie einem überwältigenden Reize zugehört hatte, so dürften wir es aus der Schroffheit schliessen, mit welcher er sich von derselben äusserlich abgewandt hat; aus der Gewaltsamkeit, mit welcher sich Brahms in den Kreis der alten Meister förmlich verschanzte. Alle Dissonanzen seines Wesens wurden in dieser Zeit laut. Es zeigte sich, dass der blonde Johannes keine freie, kräftige, feste Natur war. Er hatte Schwächen, wunde Winkel, Eitelkeiten und krankhafte Empfindlichkeiten seines Organismus zu verbergen; sonst hätte er die neue Kunstwelt in sich aufnehmen, umgestalten müssen, statt sich trotzig, als ob er etwas zu verlieren fürchtete, von ihr abzuwenden. Denn für die Frage der Selbständig-

keit der schöpferischen Kräfte ist es gleichgiltig, ob sich der Künstler an Bach und Händel verliert oder an Wagner. Entscheidend ist nur die Organisationskraft, mit welcher diese Elemente zu neuem Schaffen umgewandelt werden.

Von dieser Zeit an, in welcher sich Brahms voll heimlicher Scham, die Wunden seines Inneren zu entblössen, voll verzweifelten Trotzes, sich zu bewahren, sich von den Quellen der modernen Kunst abwandte, war er ein innerlich kranker Mann. Er war in den Entwicklungskämpfen des neuen Geistes ein moros beiseite stehender, in sich versponnener Junggeselle der Musik. Ein stiller Mensch, der Schweres in sich herumtrug, alle Zukunftsmöglichkeiten und Zukunftskräfte seiner Seele unfruchtbar bewahrte, eifrig vor fremden Blicken hütend, und mit energischer Kraft als Arzt sein Inneres stets controlierte, beobachtete, hegte und schützte. Aus diesem stets reizbaren Inneren entstand eine merkwürdige Kunst. Aeusserlich kraftvoll, energisch, zurückhaltend und gross; innerlich weich, sehnsüchtig, müde, wund, zart, Werke, die episch oder lyrisch mit fester Hand aufgebaut sind, innerlich tiefe Tragik bergen ...

Als innerlich-schuldvoller Mann liebte Brahms die schuldlosen Geschöpfe des Lebens: Kinder — als friedloser Mensch den Frieden der Natur. In seinem grössten Werke schildert er das tragische Geschick der Menschen, die wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen werden, und das selige Glück der Unsterblichen: mit jener er-

greifendsten Sehnsuchtsmelodie, welche das Werk einrahmt, die wie keine zweite frei aus seinem Innern gequollen ist. Und keiner konnte wie Brahms, als er vor dem Tode stand, jene ernsten Gesänge schreiben, auf welchen der gebrochene Blick eines resigniert Sterbenden liegt, welcher sich abseits des Lebens in stiller Sehnsucht, Trauer, Arbeit und Scham dahingeschleppt hat.

Brahms ist nicht, wie jeder echte Künstler, aus sich heraus-, sondern in sich hineingewachsen. Das tragische Erlebnis seiner Seele hat sich in seinem Innern nicht organisiert und neuen Entwicklungen Raum gegeben, sondern hat einen Krebs, eine offene Wunde zurückgelassen, welche alle Lebens- und Empfindungskräfte zur Abwehr, zur Heilung, zum Kampfe zwang. So zeigte sich am deutlichsten, dass jene Abkehr, mit welcher er sein Künstlerthum bewahren wollte, eine äusserliche, künstliche, mechanische war. Keine organische, sondern eine künstlerisch unmoralische, welche den Gang der ganzen inneren Entwicklung hemmte. Deshalb hat Brahms ein künstlerisches Einsiedlerleben geführt, an dem er — wie seine Werke zeigen — schwer, aber mit grösster Kraft getragen hat.

Die künstlerische Unehrlichkeit, welche darin lag, dass Brahms sich künstlich von den grossen Quellen der modernen Kunst abkehrte, hat sich an seinem Werke gerächt, welches krank, lebensunfroh, müde und mit künstlicher Energie bewahrt, dasteht. Die menschliche Unehrlichkeit hat sich darin gerächt, das Brahms einen

kunstfeindlichen Geist des Journalismus als kritischen Freund an die Seite bekam, der Brahms an seiner tiefsten menschlichen Schwäche zu packen wusste, als er den — seiner Natur tief feindlichen — Künstler dazu ausersah, ihm als Gegenpapst gegen den musikalischen Repräsentanten der neuen Zeit zu dienen.





3. Anton Bruckner

Wenn man Anton Bruckner aus der Ferne sah, erschien sein Kopf gleich dem eines römischen Imperators, wie ihn alte Münzen zeigen. Trat man näher und gewahrte man den gütigen Ausdruck der Augen, so erinnerte Bruckner eher an einen milden alten Priester, den die Alten ehren und dem die Jungen gut Freund sind. Wenn man ihn in seinem weiten, faltigen Gewande, aus dem wohl hier oder da ein mächtiges, buntes Tuch herauslugte, und den breiten, plumpen Hosen über die Gasse gehen sah, glich er wieder einem biederen Dorfschullehrer. Aber die altväterische, breitschulterige Gestalt ähnelte auch einem Manne aus altem Bauerngeschlecht, der zwischen goldenen Saaten einherschreitet oder Sonntags nach gehörter Predigt zum Wirthshaus geht, wo der junge Wein winkt.

Aehnliche Hauptzüge finden sich in Bruckners Werken wieder. Grandiose heroische Symphoniesätze, strahlend in Erz gepanzerte Themen, innigste religiöse Versenkung, tiefsinnige musikalische Schulmeisterei in Cadenzen, Formeln, Fugen, contrapunktischen Kunststücken, und echte, kernige Bauerntanzweisen. Es sind nicht äusserliche Beziehungen, welche ich hier feststellen will, wenn es auch nur äussere Zeichen sind. Die Zusammenhänge zwischen Schöpfer und Werk, zwischen Erscheinung und innerer Welt sind ja etwas tief Geheimnisvolles. In einzelnen Momenten fühlt man sie. Wenn man ihnen nachgehen will, verschwinden sie vor dem suchenden Blick. Allein in diesen Identitäten zwischen Persönlichkeit und Werk liegt das, was man künstlerische Ehrlichkeit nennt: es ist das Gleichmass zwischen der Natur des Künstlers und seinen Schöpfungen, welches sich bis in die letzten Aeusserlichkeiten offenbart. Vielleicht bei keinem Künstler war die innere Ehrlichkeit so stark und so offenbar. wie bei Anton Bruckner. Sie hat ihn vollständig beherrscht, sein Leben, sein Schicksal und Werk geformt.

In dem Jahrhundert der Zeitungen, des Telephons, der elektrischen Bahnen mag ja die Gestalt Bruckners etwas Altväterisches haben, mag sein Leben und seine ganze Art wohl primitiv erscheinen. Der altfränkische Organist war wie aus einer fremden Zeit in die moderne Welt versetzt. Einen breiten Schlapphut auf dem Kopfe, mit weiten bauschigen Kleidern umgeben, die nie passten

und um den Körper herumschlotterten, hilflos, eckig in seinen Bewegungen, mit den Verhältnissen des Lebens und der Welt nicht vertraut, gleichsam völlig verwirrt und kindlich, gieng er herum. Wer ihn nicht kannte, lächelte manchmal über diese Gestalt. Wer aber den Wert des Lebens nach seiner Kraft, Selbständigkeit und Intensität misst, nicht nach der äusseren Form, der wird erkennen, dass Bruckner ein Leben wahrhaft grossen Stiles geführt hat.

Neben der glänzenden Lebensführung eines Richard Wagner, die durch den Kampf gegen die vereinigte europäische Bosheit ein äusserlich grossartiges Relief erhält, mag ja die Lebensführung Anton Bruckners uns klein erscheinen. Allein jene Art des Lebens entsprach dem Dramatiker: voll kühner Effecte, frappierender Uebergänge, überraschender Scenenwechsel; ein jähes Tempo, starke Gegensätze. Das Leben Bruckners entspricht dem Mystiker: dem träumerischen, nicht activen Menschen, dessen Blick nach innen gewandt ist. Wagner hat gekämpft mit Briefen, Schriften, persönlichen Unterweisungen und Aufführungen! Bruckner hat gelitten, und wenn nicht — Dank der Erfolge in Deutschland — noch knapp vor Thorschluss auf sein Leben noch einiger Sonnenschein gefallen wäre, so hätte man die Geschichte eines Künstlermartyriums schreiben müssen, wie es furchtbarer und ergreifender nicht zu finden ist.

Bruckner hat neun Symphonien hinterlassen und einige kirchliche Werke. Daneben einige kleinere Sachen,

die alle ins Riesige streben. Zwei Vorstellungen beherrschten ihn und tragen diese Werke. Die eine vom „lieben Gott". Von diesem sprach er gerne. Er war ein tief religiöses Bauerngemüth und hatte eine grosse persönliche Beziehung zum „lieben Gott". Wie die alten Mystiker, stand er mit ihm in geheimen, tiefen und lebendigen Beziehungen. In den alltäglichsten Dingen spürte er seine Eigenart, beugte er sich vor ihm. Vor seinem Gott fiel er mitten in den Schulstunden, wenn das Angelus klang, auf die Kniee und betete, wie man keinen je beten sah. Diesem Gott widmete er seine letzte „gothische" Symphonie („Dem lieben Gott gewidmet"), wie Haydn seine Werke. „Das, was ich geschaffen, danke ich dem lieben Gott; er schenkte mir diese Gaben," sagte Bruckner einst, „ob er sie angenommen hat, meine schwache Menschenleistung, ich weiss es nicht: ich will aber weiterwirken, damit mich einst bei der grossen Abrechnung der liebe Gott nicht beim Schopfe nehmen und zu mir sagen kann: „Lump, warum hast Du Dein Pfund nicht ausgenützt, das ich Dir einst gab?" Zu diesem Gotte erhob er sich in seinen Messen, die eine Reihe übermenschlicher Ekstasen sind. Und seine Frömmigkeit ist voller Kraft, voller Reichthum, voll von innerer Musik. Daher seine Messe so gross, so glänzend, so überquellend reich.

Die andere Vorstellung war die vom „deutschen Michel". War der liebe Gott seine innere, so herrliche Welt, so war ihm der deutsche Michel die äussere Welt,

voller Glanz, äusserer Pracht und alles niederschmetternder Kraft. Den feierte er in seinen Symphonien. In den Einleitungssätzen mit ihren mächtigen Königsthemen, die so unheimlich gross, wie aus dem Boden aufwachsen, den weichen und sehnsüchtig ausladenden Zwischengedanken, dem sieghaften Spiele und Ineinanderflechten der Themen. In den Adagios, voller Süssigkeit und Gebeten, voller Zerknirschung und Klagen, die mit breiten Priesterschritten dahergehen. In den Scherzis, die in der Heimat Neithart von Reuenthals geboren sind, markig auftappend und wieder von üppig sich hinlagernden Weisen. („Der deutsche Michel träumt ins Land.") Dann in Schlusssätzen, welche die Themen zwei-, drei-, ja vierfach (achte Symphonie) auf- und übereinanderthürmen. In jedem Werke wollte er die ganze Welt des deutschen Michels aufbauen, wie er ihn träumte; gross, festlich, voller Kraft und Weichheit.

Seine Vorstellungs-Complexe sind nicht zahlreich, aber voll Reichthums und voll wirklicher Grösse. Und er träumte nicht vom Himmelreich und dem Reiche des deutschen Michels; er besass sie in sich, ein Gemüth, aus dem die Töne mit elementarer Gewalt herausbrachen. Seine persönlichen Schmerzen und Qualen hat er nie besungen. Die Töne waren ihm kein Mittel, um seine Sehnsuchten in sie zu giessen, seine Launen mit ihnen wie bunte Schmetterlinge davonflattern zu lassen, die Stimmungen der Tage sich von der Seele zu schreiben. Er wühlte nicht in ihnen und verkroch

sich nicht in sie. Er war wie ein Priester, der sich voll göttlicher Weissagungen fühlte und das göttliche Wort herausströmen liess in so mächtigen Fluten, dass diese die kleinen Menschenschmerzen verschlangen. Er war innerlich „voller Musik“, wie Albrecht Dürer „voller Figur“. Und wenn er im Leben herumgieng, arbeitend, in Noth, verleumdet und verkannt, so schlossen sich dann die Thore seiner Seele weit auf und liessen nur Glanz und innere Fülle sehen.

Die elementare Gewalt seiner Musik verdankt Bruckner wohl seiner Abstammung.

Die Sünden, die Uebercultur und die Künstlichkeit der modernen Civilisation haben ihn nicht berührt. In ihm concentriert sich die Kraft eines Bauerngeschlechtes. Tief in den Boden seiner oberösterreichischen Heimat hinab greifen die Wurzeln seines Schaffens. Aus Aeckern und Wiesen, Bächen und Forsten ziehen sie ihre Kräfte. Bruckner ist neben Schubert der einzige Musiker, welcher der Mutter Erde so nahesteht, dass er in seine Werke den Dialect der Heimat einströmen lässt: in seinen herrlichen Scherzo-Bauerntänzen. Wenn eine derartige Natur zum erstenmale in die musikalisch-übercivilisierte Welt eintritt, dann wäre es ein Wunder, wenn sie nicht als ungesittet empfunden würde.

Es war das tragische Schicksal im Leben Bruckners, dass er nach Wien gerieth.

Nicht etwa, weil er hier Jahre der inneren Einsamkeit und der furchtbarsten künstlerischen Martern er-

lebte, sondern vor allem, weil er zu jenen echten und ursprünglichen Naturen gehörte, die, einmal von ihrem heimischen Boden losgelöst, schutz- und hilflos den Halt verlieren, der im Boden und im Lande ihrer Heimat liegt. Wir wissen ja, wie dieser Mann in der Grossstadt herumgieng, friedlos, kindlich, verwirrt; von seiner inneren Welt hypnotisiert, ohne Organe für das äussere Leben; dem Spotte und der Roheit der Welt preisgegeben. Für die einen einer von den närrischen Leuten, wie man sie hie und da auf Dörfern findet, für die anderen ein Curiosum, für jene ein kindischer Alter. Und der Künstler selbst, diese grosse und naive Seele, gieng in dieser Menge staunend herum, küsste seinem mächtigsten kritischen Gegner die Hand, zog tief vor jedem Spötter den Hut, d. h. er suchte überall irgendeinen Anschluss an die fremde Umgebung, ein Wort des Verständnisses, einen treuen Blick, und konnte nicht begreifen, dass Welten zwischen seiner Natur und der grossen Stadt lagen. Er sah nur eine verwirrte, sonderbare und sehr complicierte Welt um sich herum, deren Sitten, Worte, Bücklinge, Geberden er in seiner einfachen Kraft nicht verstand, welche seine Versuche, sich ihr verständlich zu machen, mit Lachen zurückwies. Es war ein tiefes Gefühl, welches ihm die letzten Wünsche eingab, in seiner Heimat das Grab zu finden.

Nun ruht sein Körper in der heimischen Erde, die ihm Kraft, Leben und die Ursprünglichkeit seiner Natur gab und die er nie hätte verlassen sollen.



4. Ueber Hugo Wolf

Wenn man später einmal in Versuchung sein wird, unser Zeitalter mit einem bitteren Worte zu charakterisieren, so wird sich keins besser empfehlen als: die Zeit, in der geschwatzt wurde. Ob in Zeitungen oder Büchern, in Parlamenten oder auf der Gasse: es wird geschwatzt; hastig, eilig, nervös, gleichsam als ob die Leute sich fürchteten, auf die Stimmen in ihrem Innern zu hören, und sich beeilten, diese Stimmen durch Reden zu betäuben. ... Was unserer Zeit am meisten fehlt, ist die Fähigkeit, sich in die Stille zurückzuziehen, sich zu sammeln und zu concentrieren, nach Goethes Wort: sich vor der gemeinen Empirie zu verschliessen. Da müssen wir denn umsomehr auf die wenigen hören, welche die Kraft haben, dem Lärm und Gedränge des Tages zu entfliehen und ihr Auge nach innnen zu wenden, um nur der leisen Sprache der Seele zu lauschen, die sonst durch das Geschwätz des Marktes übertönt wird. Ein solcher Mensch war Hugo Wolf.

Die Cyklen: Eichendorff, Mörike, Goethe, Keller, Spanisches und Italienisches Liederbuch, im ganzen etwa zweihundertundfünzig Lieder, sind die reifen Früchte jahrelanger Einsamkeit und Selbsteinkehr. Seine Begabung schuf mit längeren Unterbrechungen, gleichsam stossweise, unter dem Zwange einer periodischen, gewaltigen Inspiration, die die Werke frei von Schlacken ans Licht förderte. Nicht ein Takt, nicht eine Note waren dann mehr zu ändern oder zu feilen. Wie er darin an Friedrich Nietzsche, den Dichter-Philosophen von Sils-Maria, erinnert, der gleich ihm in geistiger Umnachtung geendet hat, so sind auch im Gange der Entwicklung beider unverkennbare Aehnlichkeiten vorhanden. Beider Entwicklungsgang führte nicht nach aussen — gleichsam wie bei einem Baume, der Jahresring um Jahresring anlegt und so sachte wächst — sondern nach innen, immer tiefer in das eigene Selbst. Ihre Wege führten vom Einfachen zum Complicierten, vom Complicierten zum Subtilen, vom Subtilen zum Abenteuerlichen, von der Oberfläche der Seele weit hinab bis in die dunkelsten Schluchten und Winkel, bis in die ewige Nacht. Von Wolf gilt auch, was Nietzsche in seinem „Ecce homo“ von sich gesungen hat:

„Ja! Ich weiss, woher ich stamme!
Ungesättigt gleich der Flamme
Glühe und verzehr' ich mich,
Licht wird alles, was ich fasse,
Kohle alles, was ich lasse:
Flamme bin ich sicherlich.“

Es ist schwer, die wunderbare Begabung Wolfs ganz zutreffend zu charakterisieren. Er ist in jeder einzelnen Phase seines Schaffens anders und selbst in den einzelnen Werken verwirrend reich und mannigfach. Schlagen wir zum Beispiel das Mörike-Liederalbum auf, so finden wir neben einfachen, volksthümlichen Dingen („Der Tambour“, „Das verlassene Mägdlein“) psychologisch verwickelte, weit verästete Lieder („Der Genesene an die Hoffnung“), neben schauerlich kräftigen Balladen („Der Feuerreiter“) zarte christliche Mystik („Auf ein altes Bild“, „Charwoche“), neben breitem, kernigem Humor („Storchenbotschaft“) glitzernde Phantastik („Elfenlied“), neben niederstem und rohem Studentenulk („Zur Warnung“) Töne der innerlichsten Reinheit („Gebet“). Alles das ist mit einer ungeheuren Sicherheit erfunden, von äusserster Kraft im Gefühlsausdruck, gleich in den ersten Takten von der jeweiligen Stimmung ganz gesättigt, mit den Wurzeln bis in die Abgründe der Seele gebettet, von feinster und eindringlichster Melodik und dabei von einem ganz reifen artistischen Stilgefühl. Diese Universalität und absolute Virtuosität lassen Wolf bei der ersten Bekanntschaft leicht als einen fascinierenden Alleskönner, als einen Kopf erscheinen, der mehr geistreich und blendend als tief wäre. Erst ein weiteres Vordringen in sein Künstlerreich belehrt darüber, dass man einer musikalischen Seele gegenübersteht, die in ihrem Reichthum an innerer Harmonie allen dichterischen Stimmungen die tönende Resonanz bietet.

Einer so complexen Natur ist es nicht leicht, sich neue Gebiete der Schaffensthätigkeit zu erobern, ihr ursprüngliches Schöpfervermögen zu steigern. Ein Wachsen, ein Grösserwerden ist bei einer solchen Fülle und Reife kaum möglich. Das mag erklären, dass Hugo Wolf — wie eben erwähnt — nicht an Krone und Blüte zunahm, sondern in den Wurzeln wuchs, die sich tief in das Erdreich streckten, um daraus ihre musikalischen Säfte zu bereiten. Da ich das wahrste Wesen des Künstlers in der Freiheit, dem Ueberströmen des Lebens, im inneren Reichthum, der nach aussen strömt, erblicke, muss ich freilich Wolf für eine Abweichung von der Norm halten.

Nehmen wir das Italienische Liederbuch zur Hand, das in die späteste Phase Wolf'scher Lyrik fällt, wie das Mörike-Album seine erste Phase war. Hier findet man Lied um Lied von einer inneren Ergriffenheit, Tiefe und Sensitivität, die nur den empfindlichsten Seelen überhaupt zugänglich sein dürfte. Dabei herrscht eine Gedämpftheit und Zartheit der musikalischen Phrasierung, eine Zurückhaltung und Keuschheit des technischen Ausdruckes, wie sie nur einer übt, der die innerlichsten Seelendinge Gleichgestimmten zu offenbaren sucht. Halbton-Fortschreitungen sind den meisten Melodien eigenthümlich, — Zeichen einer überempfindlichen und überzarten musikalischen Reizbarkeit ... Hat man sich einmal in diese eigenartige Welt eingesponnen, so wird man von ihrer Sonderart, Schönheit und Kraft auf das mächtigste

ergriffen. Ein musikalischer Geist redet hier, der Melodieen schöpft, wo selbst gewaltigere Musiker früher nur Dissonanzen und Wehelaute fanden.

Und nun, nachdem ich flüchtig den Weg angedeutet habe, den Hugo Wolf in den zehn Jahren seines Kunstschaffens gegangen ist, will ich nur ebenso kurz noch auf jene Momente hindeuten, die Hugo Wolfs Lyrik von der grossen deutschen Lyrik der Schubert, Schumann und Brahms für unser Gefühl scheidet: nicht ihre compliciertere Technik, nicht ihre revolutionäre Art, nicht ihre Neuheit und alle die Aeusserlichkeiten, durch die man sie zu charakterisieren versucht hat. Selbst ihr Fonds an musikalischer Kraft mag kleiner sein, als der der grossen Künstler, die ich zum Vergleiche herangezogen habe. Aber hier ist eine Seele tönend geworden, die mit den Höhen und Tiefen, mit den Kräften und Krankheiten, mit den Hoffnungen, der Sehnsucht und den Wunden unserer Seele verwandt ist: Blut von unserem Blute, Fleisch von unserem Fleische. Mit dieser complicierten Natur verbinden uns seelische Zusammenhänge, die aus Starkem und Schwachem, aus Gesundem und Krankem, aus Kraft und Reizbarkeit unzerreissbar gewoben sind. Solche innerlichen Zusammenhänge sind stärker als alle kritischen Massstäbe. Kein Zweifel: Mozart ist göttlicher, heiliger, edler als Wagner; aber fünf Takte Tristan treiben uns Thränen in das Auge. Schubert ist incommensurabler, reiner, unschuldiger als Hugo Wolf; aber ein paar Töne von Wolf genügen, um die zartesten

Saiten unserer Seele zu bewegen und unsere Fundamente zu unterminieren. Es sind psychische Wirkungen, unsichtbare Wahlverwandtschaften, stärker als die ästhetischen Wertschätzungen, die uns einen Künstler als „modernen“ empfinden lassen. Und auf solchen seelischen Nähen und Gemeinschaften, Zusammenhängen und Blutsneigungen beruht die starke Wirkung der Lyrik Hugo Wolfs auf die jetzige Generation.





5. Gustav Mahler

Unter sämmtlichen Wiener Künstlern ist Gustav Mahler vielleicht der interessanteste Charakterkopf. Schon aus dem Grunde, weil er mit einer gewissen übermüthigen Heiterkeit einen durchaus unwienerischen, ja antiwienerischen Typus der Künstlermenschen repräsentiert und die tiefsten wienerischen Instincte auf ihn, wie auf eine scharfe Säure, reagieren.

Darüber existiert — natürlich mit Ausnahme von Wien selbst — nirgends ein Zweifel, dass unter sämmtlichen deutschen Hauptstädten die Spannung und Energie des Geistes in Wien die schwächste und die trägste ist. Die sogenannten wienerischen Tugenden sind nichts als schöne und liebenswürdige Verklärungen dieser geistigen Trägheiten. Das einzige Gebiet, auf welchem der Wiener Geist schöpferisch geworden ist — der Wiener Walzer — ist das der musikalisch veredelten Philistergemüthlichkeit.

Selbst grosse Heerführer und Schlachtengewinner hat der Wiener Geist nur derart popularisieren können, dass er ihnen Züge eines gelinden Cretinismus angedichtet hat. So z. B. dem „Vater Radetzky". Ohne einen kleinen Zusatz von patriarchalischer Biedermännerei und Schwachsinnigkeit können sich die Wiener nun einmal ihre Heroen nicht recht denken . . . Kein Wunder, dass der Wiener Geist sich gegen Mahler mit den stärksten Krämpfen wehrt. Denn hier sieht er sich einem gutem Europäer gegenüber von einer hohen Elektricität, Spannung und Energie der geistigen Kräfte, von einem rücksichtslosen Fanatismus im Erfassen künstlerischer Aufgaben, von einer ausserordentlichen Explosivkraft und Reizbarkeit. Die Verblüffung, die dieser Mann, dem es vor Jahren in kürzester Zeit gelungen war, sogar das Budapester Opernhaus beinahe auf die Höhe eines europäischen Theaters zu bringen, bei seiner ersten Thätigkeit in Wien hervorgerufen hatte, war eine so vollständige, dass es eine Zeitlang gar keine oppositionelle Kritik gab. Allgemein wurde die Furcht laut, dass er sich in kürzester Zeit verbrauchen müsste. Mit vollstem Unrechte und in grösster Verkennung dieser nervösen Natur, deren Lebensatmosphäre eben der höchstgespannte Energie- und Arbeitsverbrauch ist, und welche wohl an der Ruhe zugrunde gehen müsste. Noch mehr verkennt man diese höchst complicierte, daher auch mit höheren Reibungs-Coëfficienten arbeitende Natur, wenn man ihr

die kleinen Explosionen bei kleinlichen Anlässen nachträgt. Dieselben beweisen nur die hohe Spannung der nervösen Energie dieses merkwürdigen Künstlers, die, auf rein künstlerisches Gebiet gelenkt, Wunder wirkt. Was oft im menschlichen Leben als Schwäche erscheinen mag, zeigt sich im künstlerischen Leben als Tugend, und was im menschlichen Leben wie Borniertheit und Starrköpfigkeit aussieht, ist im künstlerischen Leben Leidenschaft, Energie, Fanatismus.

Vielleicht noch grösser als seine Energie ist die Geschmeidigkeit und Biegsamkeit seines Geistes, die es ihm erlaubt, sich von Werk zu Werk, von Künstler zu Künstler derart zu verwandeln, dass er Werke und Künstler mit den feinsten Zeit- und Stileigenthümlichkeiten zu reproducieren imstande ist. Diese Gabe, mit jedem Werke sich zu häuten, umzuschmiegen und sich ganz vom Geiste des Werkes erfüllen zu lassen, alte Werke mit geistreicher Ueberlegenheit historisch zu empfinden, moderne innerlich-bewegt als Mensch des XIX. Jahrhunders, ist vor allem das Kriterion einer eminent modernen Begabung. An den äussersten Grenzen seines Talentes stehen so auf der einen Seite Wagners „Tristan und Isolde", auf der anderen Mozarts „Figaros Hochzeit". Dort jenes furchtbar grandiose Werk, in welchem Wagner gleichsam alle bösen Säfte seines Innern, alle Wunden, Gifte, Geschwüre ausgeschwitzt hat, bevor er in erlöster Kraft und Heiterkeit die „Meistersinger von Nürnberg" schrieb; hier das Renaissancewerk

Mozarts, auf welchem die Abendsonne einer sterbenden, alt- und reifgewordenen Epoche der europäischen Civilisation liegt. Jenes dirigiert Mahler mit einer passionierten und ergriffenen Exaltation, die alle Leidenschaften des Werkes aus tiefstem Grunde aufpeitscht. Dieses mit einer zärtlichen und geistreichen Heiterkeit, die den intimsten Wendungen der Musik den letzten Glanz der Vollkommenheit gibt. Diese zwei Werke, die man bisher im Wiener Opernhause nie so vollendet gehört hat, scheinen mir Tiefen und Höhen der Natur Mahlers als Grenzen einzuschliessen. An diesen Grenzen explodiert sein Talent am glänzendsten, intensivsten, blendendsten... Die Mittellage der Begabung — ungefähr Beethoven-Symphonien, Meistersinger, Siegfried — scheint mir weniger kräftig, wie oft bei Violinen E- und G-Saite prachtvoll klingen, die Mittelsaiten stumpfer und matter. Hier ist Hans Richter, der mehr Roastbeef und weniger Nerven im Leibe hat, der stärkere Mann. Ich sehe in diesen beiden Männern nicht Gegensätze, sondern Ergänzungen, und zwar die merkwürdigsten und vollkommensten. Wo die Grenzen Richters enden, fängt die Begabung Mahlers erst an, und selbst bei der grössten Verehrung für jenen starken und männlichen Künstler muss ich sagen, dass er nie weder der innerlichsten Vertiefungen und Ergriffenheiten, wie sie „Tristan und Isolde“ zur vollkommenen Reproduction fordert, noch jener geistreichen Heiterkeit, wie sie ein Werk Mozarts verlangt, fähig war; dafür aber in mittleren

Atmosphären von Kraft und Energie des Geistes Grandioses leistete.

Ein Mann wie Mahler als Director des Wiener Operntheaters bedeutet thatsächlich die Revolution. Man denke: ein Künstler, kein Bureaukrat; ein starkes menschliches Temperament mit Sympathien, Abneigungen, Begeisterungen, Depressionen, Launen, Meinungen, Schwärmereien, Leidenschaften; kein Actenfascikel oder Dirigier-Beamter. Eine innerlich und äusserlich bewegte Natur, die, ob sie in ihrem Bureau oder am Dirigentenpulte sitzt, im Kaffeehause oder im Probiersaale ist, mit stärkster geistiger Energie haranguiert, befiehlt, thätig, lebendig ist. Und überdies mit einer reizenden Portion von, wie nenne ich es nur höflich und gesittet... sagen wir je-m'en-fich'isme ausgestattet ist, die es ihr erlaubt, als Autorität für jede küntlerische Forderung stets ihre Stellung auf die Wagschale zu werfen.

* * *

Die künstlerische Arbeit, die Gustav Mahler als Leiter des Hof-Operntheaters leistet, ist bereits vielfach gewürdigt worden. Die eigenthümliche Art seiner Wirksamkeit als Dirigent der philharmonischen Concerte aber hat noch nicht die gebürende Würdigung gefunden, obzwar sie nicht nur in das Wiener Musikleben, sondern auch in die Erziehung des musikalischen Empfindens einer Generation tief eingreift. Es ist selbstverständlich, dsss ein moderner Künstler von so bedeutender und

blendender Subjectivität, wo immer er neu anpackt, die Dinge verrückt und in ungewohnte Perspectiven stellt. Ebenso ist es selbstverständlich, dass die conservativen Geister nur diese „Verrückungen“ und nicht die neuen Perspectiven empfinden. Um letztere allein soll es sich hier handeln.

* *
*

Wir ehren jene Männer, die — innerlich bewegt und mit seelischem Reichthum begabt — im Strome der Dinge stehen. Für diese Naturen verschieben sich die Grenzen der Dinge. Aus ihrer eigenen seelischen Bewegtheit heraus, bewegen sie die Gegenstände der Welt, geben ihnen neue Verhältnisse und Perspectiven. Nicht nur die Gegenwart zeigt sich ihnen fliessend, von neuen Kräften getrieben, sondern auch die Vergangenheit als ein Lebendes, das aus den höchsten Kräften der Gegenwart heraus empfunden werden muss.

Diese Aufgabe erfüllt Gustav Mahler in den philharmonischen Concerten.

Er ist eine moderne Natur, ein Künstler der Gegenwart, von deren Energien bewegt. Für einen derartigen Menschen existieren nicht die Begriffe Tradition, Stil, Classicismus und wie alle Lügen derer lauten, die als lebende Leichen Kunst geniessen. Für ihn sind alte Kunstwerke nicht fixe Ideen, die unberührbar starr im ewigen Raume stehen. Sein Gefühl sagt ihm, dass man als Mensch von heute nur aus dem intensivsten Gefühle

der Gegenwart heraus die Kunst anderer Zeiten deuten darf, soll sie selbst ein wirkendes und gegenwärtiges Dasein führen.

So wird ihm alles, was anderen fixe Idee ist, zum Problem; wo andere den Gesetzmässigkeitsgötzen verehren, fängt bei ihm erst der Zweifel an. Und da er an jede Partitur mit dem Gefühle des stärksten Lebens herantritt, lehrt er die übrigen, dass sich die Werte jeder Zeit verschieben, jede künstlerische Welt aus einer neuen Gegenwart wiedergeboren werden muss, und dass die Kunst mit den Wandlungen der Seele und des Lebens neue Bedeutungen erhält.

Als Wagner im Jahre 1846 in einem Dresdener Concerte die 9. Symphonie von Beethoven aufführte, war alles darüber erstaunt, dass plötzlich ein Mensch Beethoven'sche Musik mit anderen Ohren hörte, als seine Zeitgenossen. Noch bevor die grössten Werke Richard Wagners geschrieben waren, wurde schon in dieser Beethoven-Aufführung klar, dass ein Mann mit einer neuen Gefühlswelt, die gegenüber der früheren grosse Veränderungen, Nuancierungen, Schattierungen aufwies, an die Welt Beethovens herantrat und aus dieser neuen Psyche heraus die Werke Beethovens anders empfand . . . Die Beethoven-Aufführungen Gustav Mahlers, die der conservative Hörer als affectierte Verzerrung empfindet, zeigen, dass die Gefühlswelt der modernen Künstler neue Verschiebungen, Wandlungen, Gruppierungen erfahren hat, die sie bereits wieder von

der seelischen Constitution der Welt Richard Wagners unterscheidet. In solchen Aufführungen wird, noch bevor die neuen Seelen ihre autochthone musikalische Kunst geschaffen haben, offenbar, welche grossen Veränderungen im psychischen Haushalte des modernen Menschen vor sich gegangen sind.

Ein solches Kunstempfinden verbürgt die Fruchtbarkeit einer Zeit. Wenn man anfängt, eine Kunst als „classisch“ zu empfinden, kann man sicher sein, auf träge und absterbende Geister zu stossen. Nur dort, wo aus dem neuen Vermögen der Gegenwart eine alte Kunst als mitlebend gefühlt wird, darf man hoffen, Fortschritt und Bewegung zu finden. Noch eines wird aus den Beethoven-Aufführungen Gustav Mahlers klar: dass Beethoven durch alle Wandlungen der Geister, der Moden, Stile und Empfindungen als Still-Lebendiger mitgeht, und selbst über die Schöpfung neuer, grandioser künstlerischer Welten — wie es jene Wagners war — hinweg zu neuen Generationen schreitet, nicht als classische Pagode, sondern als Vorkämpfer und Streitgenosse.

Wird in den Aufführungen der Philharmoniker Beethoven gleichsam aus den Melancholien, Kämpfen und seelischen Krisen des Menschen von heute heraus neu geboren und mit denselben verknüpft, so werden die Werke Mozarts ferner, nein, höher gerückt.

Alle Sentiments des spätgeborenen, modernen Künstlers helfen an diesen Mozart-Aufführungen mit:

Sehnsucht nach der göttlichen Naivität, Rührung über die reine, primitive Seele, die Ironie des complicierteren Enkels, artistisches Raffinement, die Bewusstheit des historischen Menschen, die feinsten Zärtlichkeiten einer übercivilisierten Natur, das Heimweh nach idyllischem Glücksgefühl. Die stärksten Kräfte, die tiefsten Sehnsuchten und das reifste Kunstwissen einer Zeit müssen zusammenstossen, um derartige Mozart-Aufführungen herauszubringen, wie sie unter der Leitung Gustav Mahlers stattfinden; und was schliesslich als vollkommene Naivität und Reinheit erscheint und wirkt, ist das Product der höchsten Compliciertheit und Künstlichkeit des Zeitempfindens.

Wie weit aber muss sich eine Zeit von der Welt Mozarts entfernt haben, wenn sie erst aus derart zusammengesetzten Sentiments heraus den Weg zu ihr wiederfindet?

Deshalb auch die wundervolle Stilisierung jener Aufführungen, welche die Werke Mozarts gleichsam in weiter Ferne in den Wolken schwebend zeigt, von der Abendsonne einer alternden Cultur beschienen, die jedes Eckchen und jedes Schnörkelchen vergoldet.

* * *

Kein Wunder, wenn ein derartig bewegtes Künstlertemperament den Drang fühlt, auch selbständig productiv thätig zu sein. Kein Wunder, wenn die Aufführung seiner zweiten Symphonie, als eines der interessante-

sten Ereignisse des Musiklebens, die Gemüther in Spannung, Unruhe, Bewegung, Streit versetzt hat.

Ich sehe mich in die ein wenig beengte Lage versetzt, das, was ich über dieses Werk zu sagen habe, dem Clavierauszuge zu entnehmen; dieser gibt wohl die thematische Structur des Werkes wieder, allein das Wesentlichste fehlt: die Klangwirkung. Die letzten, tiefsten und psychologisch wichtigsten Dinge, gerade die seelischen Heimlichkeiten, sind in den innerlich gehörten neuen Klängen enthalten. In dem Bestreben der modernen Musiker, die Farbenmittel des Orchesters zu vermehren, liegt nicht die Tendenz nach äusserlicher, sondern vertiefter, innerlicher Wirkung. Es sind die groben Dinge der Seele, welche sich in der Melodie sagen lassen; die feineren, welche durch die Schattierungen der Harmonie ausgedrückt werden; die feinsten, welche sich im Klange transfigurieren. Die tiefsten Wirkungen der modernen Musik sind in erster Linie Klangwirkungen.

Als eminent modernes Werk charakterisiert sich die Symphonie von Gustav Mahler vor allem dadurch, dass sie e r l e b t e Musik, nicht gemachte Musik ist. Sie setzt zu ihrer Entstehung erst einen ausserordenlichen Fonds von inneren Kämpfen, Leidenschaften, von Blut und Wunden voraus. Die Intensität ihres Lebens ist ungeheuer. In vielen Theilen, vor allem im ersten Satze, sind Töne, die bluten würden, wenn man sie aufschneiden würde. Mit einem treffenderen Ausdrucke: des tons, qui crient. In diesem Werke sind die Stationen eines inneren

Kampfes um die Auferstehungsidee Musik geworden. Ein persönliches Erlebnis, der Tod eines Freundes, einer Freundin . . . mag die ganze künstlerische Welt in Bewegung gesetzt haben. Aus der Nacht der Schmerzen ist die Musik geboren, die sich zu erhabener Gewissheit auferkämpft. Was den Menschen, der von einem offenen Grabe heimkehrt, gewaltig aufrüttelt, Verzweiflung, tröstliche Erinnerung, heitere Stunden, welche die Thränen heraustreiben, Trostlosigkeit, Kampf, Kampf und endlicher Sieg ist hier zu Tönen geworden. Stärker noch als die Intensität der Musik ist die Besonnenheit, mit welcher das Ganze zu fünf abgeschlossenen Theilen gebändigt ist. Der erste und letzte Theil entsprechen sich wie Rede und Gegenrede. Es sind innere Beziehungen, die sie verbinden. „Was entstanden ist, das muss vergehen," könnte das Motto des ersten Satzes sein. „Was vergangen, auferstehen," sind die Worte des letzten Satzes, und das grosse Choralmotiv („Dies irae"), welches durch die Verzweiflungsgewitter des ersten Satzes posaunt, kehrt im letzten Satze wieder, in mannigfachen Formen drängend und treibend und endlich von jener süssen Trostmelodie gefolgt, welche später die Worte findet: „O glaube, mein Herz, es geht Dir nichts verloren. Dein ist, was Du gesehnt, Dein ist, was Du geliebt, was Du gestritten" . . . Das Andante con moto, das dem ersten Satze folgt, hat man mit Unrecht der Volkmann-Serenade an die Seite gestellt. Trotz seiner innigen Einfachheit gehört es der höchsten Form erlöster Heiter-

keit an. Die Erinnerung an selige Stunden zieht als Reigen daher. Heitere Gestalten reichen sich die Hand, verschlingen sich, schweben auf und nieder (theoretisch und minder poetisch heisst das: doppelter Contrapunkt). Ebenso ist das folgende dionysische Scherzo, troz seiner Klarheit und übersichtlichen Simplicität, ein durchaus transcendental-heiteres Stück. Der vierte Theil, ein ergreifendes und inniges Alt-Solo, „Urlicht", bereitet im höchsten Grade mysteriös die heilige Wandlung des Auferstehungsgedankens vor. Rührend ist es, wenn die letzten Töne: „... und will wieder zu Gott, der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben ... wird leuchten mir bis an mein ewig Leben" im letzen Satze vom Chore wieder aufgenommen werden. Was dort als Erfüllung auftritt, tritt hier zaghaft und schüchtern als Ahnung auf. Der letzte Theil führt von Stufe zu Stufe bis zum Siege des Auferstehungsgedankens, welchen der Chor mit den Worten des Klopstock'schen Chorales „Aufersteh'n, auferstehn wirst Du" verkündet. Hier ist die Kunst der Themen-Verschlingung die höchste. Es ist schon früher erwähnt, wie Themen der früheren Sätze dem Strome dieses Satzes zutreiben, der alle mit fortreisst. Ein Beweis für die innerliche Kraft, mit der das Ganze gestaltet ist, liegt darin, dass der Künstler gerade diesen Schlusstheil ohne äusserliche Tonmalereien, etwa des jüngsten Gerichtes, ganz als seelischen Vorgang gestaltet hat. Der Hörnerruf des Predigers in der Wüste — der gekommen ist, „auf dem Gefilde eine ebene

Bahn dem Herrn" zu bereiten (Jesaias 40. 3) — und die vier Trompeten der Engel, welche aus den vier Weltgegenden die Auserwählten sammeln (Ev. Matth. 24. 31), klingen gleichsam aus der Ferne in die Musik hinein, bis sie in grandiosem Ringen immer mehr an Freiheit, Bewegung, Form gewinnt und endlich auf breiten Flügeln zu höchsten Fernen aufschwebt.

So haben wir es hier mit einer künstlerischen Welt zu thun von ausserordentlicher seelischer Kraft und Bewegung, von einem prachtvollen Reichthum an inneren Stimmungen, überdies von einer überlegenen Besonnenheit, Einsicht und Klarheit in der geistigen und musikalischen Beherrschung des Stoffes. Die Schwungkraft des musikalischen Temperamentes hat die Gemüther nicht in mindere Bewegung versetzt, als die des persönlichen Temperamentes. Man darf das gerade in Wien freudig begrüssen, wo die meisten Musiker ihren höchsten künstlerischen Ehrgeiz befriedigt sehen, wenn sie die Cigarrenstummel von Johannes Brahms aufklauben.





6. „Es war einmal! . . .“

Oper von Alexander v. Zemlinsky.

Wenn ich mich frage, was mich bei meinen grossen kritischen Collegen am meisten wundert — es gibt allerdings Leute, welche sich beim Lesen von Kritiken überhaupt über nichts wundern —, so ist es das eine: die staunenswerte Sicherheit des Urtheils neuen Erscheinungen gegenüber und der Mangel jeglichen Zweifels und Scrupels. Wie Automaten, die den Einwurf eines Geldstückes gleich mit der Herausgabe einer Schinkensemmel oder einer Zündhölzchenbüchse beantworten, wenn ihr Apparat normal arbeitet, functioniert der kritische Apparat der meisten Kritiker. Man wirft ein neues Werk hinein — dreht die Kurbel — und ein Feuilleton fällt heraus.

Dieser Mechanismus erweckt das höchste Erstaunen, wenn man so naiv ist, daran zu denken, dass der Kritiker ja eigentlich ein Organismus sein sollte, eine bewegliche Seele von feinster Erregbarkeit und Sensibilität. Ein jedes neue Werk sollte diesen Organismus in Schwingungen versetzen, und erst aus dem Hin- und Herschwanken, der inneren Erregtheit dürfte sich die Kritik gestalten, wie etwa ein Kunstwerk selbst oft aus seelischem Chaos sich krystallisiert. Man braucht nicht an den Reichthum, die Vielgestalt, die Buntheit des Kunstlebens zu denken, welches vom Kritiker die äusserste seelische Verwandlungsfähigkeit fordert. Man denke nur daran, dass das ganze kritische Handwerk ein thörichter Zeitvertreib wäre, wenn der Kritiker es nicht mit der Veränderlichkeit eines einzigen künstlerischen Geistes aufnehmen könnte. Weder im künstlerischen Leben einer Zeit, noch im künstlerischen Leben eines einzelnen Künstlers gibt es einen Stillstand, ein Beharren, und jedes neue Werk stellt tausend Fragen.

Freilich für den kritischen Automaten bedeutet jedes neue Werk nichts als einen neuen Einwurf eines Sechserls — ein neues Kurbeldrehen — und ein neues Feuilleton.

Das Eintreten eines jungen Künstlers in die Kunstgeschichte einer Stadt und einer Zeit müsste für die Kritik ein Festtag sein. An diesem Tage wenigstens müsste sie empfinden, dass es im Kunstleben nichts Starres, Festes, Abgegrenztes gibt, sondern durch das

Erwachen einer starken Begabung alle Grenzen ins Schwanken gerathen. Mit einem neuen Künstler eröffnen sich tausend Entwicklungsmöglichkeiten, die Ahnung zukünftigen Reichthums und neuen Schaffens, und in der Bewegtheit der Kritik müsste der neue Künstler einen Wiederhall seiner eigenen Bewegung fühlen. So sollte es sein. Anders ist es natürlich.

In Wirklichkeit bedeutet die Erscheinung eines neuen Künstlers die Aufnahme eines neuen Protokolles, in welchem gewisse äusserliche Formen seines Werkes registriert werden, kurz die Anlegung eines neuen Actes. Und was aus Blut und Geist gezeugt ist, ein Product des intensivsten, innerlichsten Lebens ist, wird schliesslich zu einem Fascikel, sauber numeriert und rubriciert, verwandelt, wie etwa bei Gericht die schwersten Complicationen nichts mehr bedeuten, als gestempelte Actenfascikel. Dreissig Jahre später erfährt der Kritiker vielleicht vom Historiker, dass von jenem Tage an ein neues Capitel der Kunstgeschichte datiert wurde.

Mit solchen Sorgen und Bedenklichkeiten gehe ich daran, den Lesern dieser Zeilen den Eindruck, welchen ich von der Oper Zemlinskys empfangen habe, zu analysieren. Es gibt einen einzigen Massstab, welcher es erlaubt, den Wert dieses glücklichen Werkes richtig abzuschätzen, und diesen gibt die erste Oper des Künstlers „Sarema". Diese ist bekanntlich in München zum erstenmale aufgeführt worden; mir allerdings nur durch den Clavierauszug bekannt geworden.

Sie ist das Werk eines heisshungrigen Theaterinstinctes, welcher gierig auf die Bühne losstürzt. Was sie mit jedem Takte anstrebt, ist die intensivste Theaterwirkung. Die Mittel, welche sie anwendet, sind die denkbar gewaltsamsten, und der Eindruck des Ganzen wäre ein furchtbar unkünstlerischer, wenn man nicht fühlen würde, dass hier ein Theatertalent in primitiver und tigerhafter Weise die Bühne erobern will. Die Situationen sind stets von stärkster Leidenschaft erfüllt, die Musik dehnt und spannt die Affecte mit höchster Gewalt. Der Künstler ist unersättlich in musikalischen Steigerungen der Scenen: er presst sie bis zum letzten Blutstropfen aus. Musikalisch kennt der Componist kein anderes Ziel: als zu wirken, elementar, explosiv zu wirken. Es koste, was es wolle. Aesthetisch dürfte das Ganze nicht höher stehen, als ein Indianerbüchel. Ich sehe darin den ersten Versuch eines entschiedenen Bühnentalentes ohne künstlerische Zucht, aber mit starken Instincten, Leidenschaft und Energie, welches in musikalisch-blutrünstiger Weise seinen Ehrgeiz befriedigt. Noch verwechselt er Kraft mit Roheit, Leidenschaft mit Fanatismus, Innerlichkeit mit Ueberschwenglichkeit.

Wenn man von diesem Werke aus die neue Oper betrachtet, so steht man erstaunt vor einer Umwandlung, die den Eindruck des Fabelhaften macht. Zwischen den beiden stehen die Jahre strengster künstlerischer Selbstzucht, eine intensive Arbeit, ein Wachsen an Geistigkeit und Reife. Während dort der jugendliche Künstler

von seinem Werke in dämonischer Weise besessen und tyrannisiert war, schaltet er hier in völliger Freiheit mit seinem Stoffe. Sein artistisches Gewissen ist empfindlich, fein und empfänglich geworden. Und in einer Schule gewissenhaftester Schulung hat das Werk eine köstliche Leichtigkeit und Süssigkeit erlangt, welche zum Beispiel die Scene im Garten zu einer der schönsten und graziösesten der Opernliteratur gestaltet hat. (I. Act.)

Noch wichtiger als dieser Gewinn an künstlerischer Leichtigkeit und Souveränität scheint mir der Zuwachs an psychologischer Erfahrung. Im ersten Werke ist die Psychologie durch Gewaltsamkeit der Affecte ersetzt. Statt die Leidenschaften zu vertiefen, müht sich der Künstler dieselben zu übertreiben. Das Werk spannt seine Wege von Spitze zu Spitze der Empfindungen. Uebergänge, das Crescendo und Decrescendo, innerliche Polyphonie der Stimmungen fehlen. Selbstverständlich. Denn die Fähigkeit der musikalisch-psychologischen Schilderung ist die Frucht einer reichen seelischen Erfahrung. Und es ist das Erstaunlichste, wie der Künstler in dem zweiten Opernwerke den Muth zur Ausführung eines Actes (II. Act) gefunden hat, welcher in der psychologischen Motivierung, im feinsten Gewebe der Stimmungen, im Widerstreit von Empfindungen, im Wachsen von schüchtern und heimlich verborgener Neigung zum stärksten Ausbruche der Leidenschaft energisch und sicher fortschreitet.

Aus dieser Umwandlung, diesem Wachsen an Freiheit, Reichthum und innerlicher Cultur — an welcher selbstredend in erster Linie die Musik theilnimmt — wage ich die Hoffnungen auf weitere Thaten zu schöpfen. Wir können ruhig darauf hoffen, dass die Wandlungsfähigkeit dieses begabten Künstlers neue Formen seiner Begabung finden wird. Die strenge Schulung, welche diesem Werke vorangieng, beweist dies. Denn Zemlinsky ist weit mehr als ein Talent. Er ist auch ein Charakter. An Talenten sind wir in Oesterreich nicht arm: aber an Charakteren fehlt's, die ihr inneres Gut mit Ernst, Strenge und tapferer Arbeit verwalten.

*
* *

In jenem Theile der Kritik, in welchem der Leser die Würdigung der individuellen Eigenschaften eines Musikers erwartet, findet er gewöhnlich einen Quellennachweis des Künstlers, die Aufführung von ähnlich klingenden Stellen aus Werken anderer Musiker, die Beeinflussungen, Anklänge, Reminiscenzen des Ohres. Dieser Theil der Kritik wird gewöhnlich mit grösstem Eifer, mit einer furchtbaren Partitur-Belesenheit ausgearbeitet, und der naive Leser schätzt gewöhnlich die Tüchtigkeit des Kritikers nach der Menge von Citaten aus anderen Partituren, welche er bei einem solchen Anlasse aufzuzählen weiss.

Auch im Falle Zemlinsky hat man eine Liste solcher Anklänge von der „Königin von Saba“ bis zum

„Parsifal" aufgetischt. Das macht sich, weiss Gott, recht erfahren und gelehrt, ist aber nicht nur thöricht und kindisch, sondern auch unmusikalisch par excellence. Es ist die typische Form der unproductiven Kritik. Nichts ist leichter, als zum Beispiel eine Symphonie Bruckners in Urelemente: Bach, Beethoven, Wagner zu zerlegen. Nichts schwerer, als das eigenste Wesen Bruckners aus diesen Elementen in seiner Originalität aufzubauen; und gerade hierin beweist sich die wirkliche Productivität der Kritik. Sehr schön, klar und messerscharf treffend sagt dies das Wort eines grossen französischen Psychologen (den ich nicht nenne, um dem Leser die Verwunderung darüber zu ersparen, dass ihm selbst der Name fremd klingt): „Il est aisé de critiquer un auteur; mais il est difficile de l'apprécier.

Die Reminiscenzenjagd ist aber nicht nur thöricht, sondern auch direct unmusikalisch. Je mehr der Hörer ein Bauer in musikalischen Dingen ist, desto weniger wird er zum Beispiel zwei ähnliche Melodien voneinander unterscheiden. Ein ganz Unmusikalischer wird selbst das Fiakerlied von einem gepfiffenen Sonatenthema nicht unterscheiden können. Ein halbmusikalischer Mensch wird, wenn man ihm ein Thema von Wagner und eines von Richard Strauss vorsingt, beide nicht voneinander scheiden können. Je feinfühliger aber die musikalische Organisation eines Menschen ist, desto mehr wird er die psychologisch-trennenden Motive zweier ähnlicher Themen erkennen. Nur diese sollten auch den Kritiker

bekümmern. Er sollte selbst in den ähnlichen Klängen die Welten, welche zwei Künstler trennen, heraushören, das Individuelle zweier verwandter Melodien abschätzen und den Rest an äusserlicher Aehnlichkeit dem unmusikalischen Canis vulgaris zum Beschnuppern hinwerfen. Man höre also die Musik von Zemlinsky auf ihre individuelle Kraft, nicht auf ihre Beeinflussungen hin (Was will das sagen! — lautet ein Goethe'sches Wort über dieses Thema — Sowie wir geboren werden, fängt die Welt an auf uns zu wirken, und das geht so fort bis ans Ende —), um ihren Wert richtig abzuschätzen. Wie jede Opernmusik eines geborenen Bühnentalentes, ist sie in ihrer Form von der Scene bedingt, welcher sie sich in discreter, edler und vornehmer Weise anschmiegt. Wo es lyrische Ruhemomente der Handlung gestatten, fügt sie sich zu runden, geschlossenen Formen. Am schönsten im Mädchenreigen des ersten Actes, einem musikalischen Bilde von zartester Bewegtheit, graziöser Sentimentalität und sehnsüchtigem Dahinschweben. Wunderbar ist die heitere Stimmung des Tanzes auf grüner Wiese durch eine edle Melancholie verklärt: eine zwiespältig-einfache Herbststimmung, wie man sie nur noch in Bildern von Burne-Jones finden mag. Wo die Handlung psychologische Entwicklung schildert, lösen sich die Formen auf. Selbstverständlich. Es gilt ja die vielfachen Stimmen des Unter-Bewusstseins zu schildern: Halbgedachtes, Dunkelgefühltes, Schwebendes; Gedanken, die noch nicht Form und Bestimmtheit erlangt haben.

Die Motive schliessen zusammen, verdrängen sich, fremde gleiten heran, alte dringen vor, werden gesteigert, bis endlich eines ausbricht, dominiert, sich weitleuchtend ausbreitet. Mit einer wunderbaren und sicheren Kunst der Motivverknüpfung wird das Erwachen der Weibempfindung in der launischen Prinzessin geschildert. Diese Scenen sind der Kern des Ganzen und mit Sicherheit gegen einander abgewogen und gesteigert. Die Prophezeiung des Zigeuners (I. Act) bringt zuerst breit und eindringlich die Hauptmotive, die Stützen und Träger des ganzen Baues! In der grossen Scene der Prinzessin (II. Act) im Walde stürmen diese Motive gegeneinander, in Gewissenskampf und Seelenqual verflochten. Die Schlussscene des III. Actes bringt sie wieder transfiguriert, beruhigt und vergeistigt, mit Harfenklängen umglänzt. Ueberall ist das Gleichmass zwischen Erfindung und Arbeit das reinste und die Frucht einer ernsten Cultur, einer ausserordentlichen Begabung. Daher die Klarheit in der musikalischen Disposition jeder Scene, und die Fähigkeit, selbst den leisesten und zerfliessenden Empfindungen eine feste musikalische Form zu geben. Die für den Künstler charakteristische Note scheint mir jene einer vornehmen Sensitivität zu sein. Er ist empfindsam, ohne Empfindelei, impressionabel ohne Verschwommenheit der Gefühle. Niemals geräth ihm der Ausdruck sehnsüchtiger Stimmungen weichlich; sind die Umrisse auch zart, so sind sie dennoch wie mit einem Silberstifte scharf und klar gezogen. Dazu Temperament

und Energie, Sinn für Witziges und Pointiertes ... So mag man denn auf ihn vertrauen und weiter Schönes erwarten.

Das Orchester will ich nicht besonders rühmen. Es ist, wenn auch souverän behandelt, weder raffiniert, noch verblüffend, noch das Product einer kalt-virtuosen Technik. Es ist einfach das Orchester eines Menschen von heute, der die orchestrale Sprache unserer Zeit spricht. Die Beherrschung dieses Orchesters ist keine Frage der technischen Findigkeit, sondern eine Frage der modernen musikalischen Cultur. Wie man auf einen Eliteball nicht in Lodenkleid und Bauernstiefeln geht, sondern in Frack und Claque, so findet man in der civilisierten Musikgesellschaft keinen Eingang, wenn man nicht das moderne orchestrale Costüm tadellos trägt. Als vornehm erzogener Gentleman von feinster und tadellosester Cultur beherrscht Zemlinsky das Orchester.

In der Herrschaft über dieses Orchester kann nur jener etwas Virtuoses und Raffiniertes bewundern, welcher selbst ausserhalb der zeitgenössischen musikalischen Cultur steht und diese so anstaunt, wie ein Bäuerlein einen elegant gekleideten Städter, dessen Cultur im Gehen, Stehen, Sprechen, Zuhören, Grüssen und Verbeugen ihm künstlich und raffiniert erscheint.

Wenn ich den Versuch mache, die Analyse dieses Werkes mit einigen Bemerkungen über die Technik meines Metiers, der Musikkritik, zu verbinden, so thue ich es nicht etwa aus Lust am Raisonnieren — Schim-

pfen gibt bekanntlich selbst dem ärmsten Teufel einen Rausch von Macht — sondern weil gerade an einem ersten Werke eines neuen Künstlers die Forderungen des kritischen Handwerkes sich ganz scharf und bestimmt abgrenzen lassen. Hier lassen sich Technik, die analytischen Mittel, die geistigen Formen der Kritik aufs neue prüfen, wie etwa ein Fechter im Turnier mit einem Fechter einer fremden Schule die Vorzüge, Fehler und Kunstgriffe seiner eigenen Methode am richtigsten abschätzen lernt. Bei einer solchen Art der kritischen Betrachtung, wie ich sie an dem Werke von Zemlinsky versuche, wünsche ich vor allem selbst an den Forderungen eines neuen Werkes die Mittel und Systeme der Kritik zu erproben. Vielleicht kann ich es auch auf diese Weise erklären, dass Kritik keine Fixigkeit des journalistischen Geistes, sondern — Kunst und wie jede Kunst nur auf die souveräne Arbeit an der Technik, auf Strenge und Selbsterziehung gegründet ist.



7. Das Wiener Couplet

Von der ältesten Periode des Wiener Couplets dürfen wir Leute von heute gar nicht sprechen. Unsere Eltern und Grosseltern erzählen mit Entzücken von der alten Komiker-Generation und dem gesungenen Altwiener Witz, und wir müssen uns bescheiden, dies zu registrieren.

Ein grosses Kunstwerk der ältesten Zeit können wir in das lebende Bewusstsein unserer Tage überführen: wir können es lebendig machen, mit Blut füllen und seine Eindrücke wiedergeben. Ein Couplet, das einer anderen Generation angehört, ist ein todtes Ding. Die Schöpfung einer Laune des Tages, eine tönende Capriole des Geistes, aus überflüssigen, überschüssigen Kräften erzeugt, concentriert es all sein Leben in einem Augenblick, wirkt und verschwindet. So lange es lebt, ist

es wohl die eindringlichste Kunst; ganz gesättigt von allen Stimmungen des Tages, die schnellste Auslösung aller Spannungen des momentanen Geistes. Vergeht aber der Tag, der es lebendig gemacht hat, dann verraucht es wie ein Witz, dessen Pointe alle kennen ... Und noch eines: ohne Interpreten ist das Couplet ein Häuflein todter Buchstaben und Noten. Es bedarf — als einzige Form der modernen Kunst — des Rhapsoden, des Troubadours, des Skalden. Seine Melodie wird erst verständlich, wenn sie von der Harmonie der Geste, der Augen, des Körpers begleitet wird. Die Worte erhalten Sinn, Rhythmus. Der ganze Körper Blut, Athem und Sinnlichkeit. Selbst die Pausen erhalten Beredsamkeit und Stimme... Ohne diesen höchsten Act des Lebens, die Blut- und Fleischwerdung im Vortrage eines Rhapsoden (oder einer Rhapsodin) ist ein Couplet so todt wie die grossen griechischen Couplets: die Homer'schen Epen ...

Wir dürfen deshalb über das älteste Wiener Couplet nicht voreilig sprechen. All das Zeug, das uns heute so armselig-läppisch, so dumm-vergnügt, so paralytisch-witzig vorkommt, war einmal eine Reihe von heiteren Liedern, von höchstem, intensivstem Leben erfüllt, voll von leichtem Blut und lebhaftem Athem, und hat viel Heiterkeit und Lachen um sich her verbreitet. Männer von Geist und Witz, wie Nestroy, waren seine classischen Interpreten; das alte Wien mit seinen Glacis und Kaffeegärtchen und seiner engen, begrenzten, vom Takte Lanner'scher und Strauss'scher Walzer bewegten

Welt war sein Podium. Deshalb dürfen wir nur sagen, dass es einmal eine Periode des Wiener Couplets gegeben hat, von der ihre Zeitgenossen sagen, dass es Aehnliches an Witz, Heiterkeit und Vergnügen in unserer Zeit nicht mehr gäbe.

Die Verschiebung, welche von der Mitte der Sechzigerjahre an im Besitzstande der Wiener Gesellschaft eingetreten ist, hat eine neue Form des Wiener Couplets zur Blüte gebracht, welche eine sehr sonderbare und eigenthümliche Geschichte hat. An die Stelle der alten, beschränkten und liebenswürdigen bürgerlichen Gesellschaft des alten Wien tritt in den Jahren 1860—1873 eine ganz neue Gesellschaft des Finanzadels, der industriell und geschäftlich Arrivierten und der mit diesen verbundenen alten Wiener Aristokratie. Eine Gesellschaft von Reichthum, kosmopolitischer Haltung, Vergnügungssucht und wie jede Emporkömmlingskaste, mit Energie darauf bedacht, von dem neugewonnenen Boden Besitz zu nehmen. Je weniger sie durch Cultur und Tradition mit dem Wiener Boden zusammenhieng, desto grösser war die Sehnsucht, sich rasch alle Merkmale des Wienerthums anzueignen. Es war das die Zeit des Heurigen-Liberalismus, Aristokratie, Finanz- und Geschäftsadel zog hinaus zu den Heurigenschenken, verbrüderte sich mit Kunstpfeifern und Natursängern, zog Kleid und Stösser des Fiakerkutschers an, und von den höchsten Kreisen an war alles stolz, mit diesen edelsten Vertretern des Naturwiener-Cavalierthums Freundschaft

zu schliessen. Da entstanden die wundervollen Verse, welche in alle Welt als Wiener Couplet hinausflogen, vom gold'nen Wiener Herzen, von der gold'nen Wienerin, vom gold'nen Stefansdom, von der gold'nen Gemüthlichkeit, und wenn in diesem goldenen Wiener Dusel vom Prinzen bis zum Fiaker alles betrunken war, dann ertönte der herrliche Rundgesang:

„Menschen, Menschen san mir alle,
Fehler hat ein jeder gnua,
's können ja nicht alle gleich sein,
Ist schon so von der Natua."

Ein geschickter Rattenfänger hatte diese ganze Wiener Maskerade in Musik gesetzt. Das alte Wien hatte als seinen grossen musikalischen Regisseur: Lanner. Dieses neue Wien hatte ebenfalls seinen Lanner. Bezeichnenderweise hiess er: Krakauer.

Wie in den Schnitzler'schen Dramen die Sentimentalität des Nichtwieners nach dem Wienerischen in ihrer vornehmsten Form zu Theaterstücken geworden ist, ist bei dem Nichtwiener Krakauer die Sentimentalität nach dem Wienerischen in ihrer ordinärsten Weise Couplet geworden. Seine Melodien mussten jene Gesellschaft, welche sie bei ihrer verwundbarsten Stelle: jener Sehnsucht nach dem Wienerischen, packten, im Nu gefangen nehmen. Und wenn Krakauer in jener Wiener Sentimentalität hätte ein Geschäft machen wollen, so hätte er den wienerisch-sentimentalen Ton nicht mit mehr psychologischer Berechnung treffen können. Seine

sogenannten „wienerischen" Melodien haben mit einer solchen hochstaplerischen Sicherheit alle verlogenen Sehnsuchten jener Gesellschaft nach dem Wienerthum und seinen Decorationen: dem Steffel, der Wienerin, der Donau etc., in Musik gesetzt, dass sie in die ganze Welt hinausflogen als „Wiener Couplet". Und es gab eine Zeit, da die ganzen Wiener Coupletfabrikanten ihre Melodien auf den Ton des Mannes aus Krakau stimmten.

Wie gross die suggestive Kraft und die musikalische Begabung Krakauers waren, zeigte sich erst, als er, ein junger Mann, starb. Mit ihm fiel diese ganze Form des Wiener Couplets, welche ein Jahrzehnt lang alle Wiener und ausländischen Bühnen beherrscht hatte: die unrühmlichste, unsauberste, verlogenste, psychologisch aber interessanteste Form des Wiener Couplets. Seitdem dieser grosse Musiker des hochstaplerischen Wienerthums aufgehört hat, seine Lieder zu singen, hört man in Wien nur internationales Tingeltangel: die Barrison-Lieder, spanische Melodien, Funiculi-funicula — dem Geschmacke jenes kosmopolitischen Wienerthums entsprechend, welches an Stelle der alten Wiener Glacis die stillose Ungeheuerlichkeit des römischen, griechischen, gothischen und Renaissance-Bauten-Kranzes der Ringstrasse gesetzt hat.

Heute, da jene Gesellschaft der Siebzigerjahre ihre politische Gewalt verloren hat, stehen wir in einem grossen socialen Umwandlungsprocesse in der Wiener

Gesellschaft. Neue grosse Schichten drängen herauf, und was jetzt noch ungestaltet und formlos ist, kann in sich den Keim der Zukunft tragen. Wenn aus diesen Kreisen — freilich primitive — künstlerische Verbindungen zu den Ideenkreisen jener ersten Epoche alter Wiener Kunst gesucht werden, deren Entwicklung in den Sechzigerjahren abgeschnitten worden ist, so könnten diese Bestrebungen zu den Uranfängen der Wiener Musik und des Wiener Liedes, an welchem in den letzten Jahrzehnten so furchtbar gesündigt worden ist, zurück- und weiterführen.

*
*

Zur gleichen Zeit, da in Wien alles in Krakauerschen Melodien schwelgte, begann in einem kleinen Beisel am Boulevard Rochechouart Aristide Bruant seine grossen Hymnen des Elends und jeder Noth der Menschheit zu singen, Marcel Legay componierte seinen „Chanson du semeur“ und das Moulinrouge-Lied, Poncin seine „Soularde“ ... Während in Paris aus dem alten Chanson das neue Volkslied entstand und die Klänge der Marseillaise einer neuen Zeit zum erstenmale ertönten, sassen in Wien beim Heurigen Prinz und Fiaker brüderlich trunken beisammen und sangen zum dünnen Klange zweier Violinen und einer Harmonika:

„Menschen, Menschen san mir alle,
Fehler hat ein jeder gnua,
’s können ja nicht alle gleich sein,
Liegt schon so in der Natua!“

III

Pariser Intermezzi

I. Vom Pariser Chanson und anderen Dingen

Wenn ich von Paris rede, klingen mir die Ohren voller Melodien.

Aus jedem Chantant, Cabaret und von der Gasse her fliegen diese leichten, heiteren, oft tiefergreifenden Weisen zu und rumoren einem im Kopfe herum. Man kann sie von der Erinnerung an die Stadt gar nicht trennen. Sie sind eins mit den anmuthigen und zierlichen Bildern der Strasse, den grossen, freien Plätzen, auf welchen Menschen und Wagen wie kleine Käfer eilig hinzappeln, den Kirchen mit den schlanken Thürmen und den heiteren Brunnen, welche an die Strassen-Perspectiven hingeträumt sind, den leichten, in den Hüften sich wiegenden Frauenkörpern, den raschen, grossen Blicken, den schmalen Fingern, welche vorsichtig die Röcke schürzen, den spitzen Schritten der Cancan-Quadrille und all den anderen leichten und vorüber-

huschenden Eindrücken, welche nicht mehr aus der Erinnerung wegzubannen sind. Sie gehören so zu der Stadt, wie Luft, Sonne und das Lachen der Mädchen.

Die grosse Welle des Lebens schäumt in den Strassen vorbei, und da und dort lässt die Sonne irgend eine Schaumblase in bunten Farben erglänzen. Sie flammt dann zu einem Stückchen Kunst auf und verschwindet rasch wieder. Das ist ein Gedicht von Bruant, ein Bild von Willette oder irgend ein Lied.

Diese Chansons haben meist nur irgend eine einzige rasche Biegung im Rhythmus oder der Melodie, welche unmittelbar tief ergreift. Flüchtige Blicke, welche in ihrer Tiefe alles Glück und allen Schmerz der Welt bergen können. Sie gleiten rasch vorüber und umfassen doch die Scala von der Tragik der Strasse bis zum heimlichen Glück des Kämmerleins.

Ich greife aufs Gerathewohl einige heraus. Da ein „Säemannslied“ von Marcel Legay mit einem simplen Refrain, welcher in ein paar Tönen die majestätische Geste des Bauers, welcher Korn aussäet, hat und in einem Momente so gross wirken mag wie „Germinal“ oder ein Bild von Millet. Dort „A Saint-Lazare“ von Aristide Bruant, mit einer rührend recitierten Phrase, welche sich bald klagend, wie mit schwerem Elend beladen, dahinschleppt, dann wieder in einem langen Schrei aufstöhnt und Visionen von langen Krankensälen, hilfloser Qual und gepeinigter Menschlichkeit erweckt. Oder ein anderes. Das alte (von Yvette Guilbert wieder auf-

erweckte) „Ça fait toujours plaisir“ mit dem pervers verschobenen Rhythmus, der gelassenen und wieder lüstern, wie mit den tiefen Blicken der herrlichen Polaire aufzuckenden Melodie.

Und in der Erinnerung fügen sich andere, witzige, frivole, träumende, klagende, gequälte Weisen, gleich jenen klingend gewordenen Wellen der Pariser Luft, des Pariser Rhythmus, der Pariser Sonne. Ein Stückchen Leben in erhöhter Fülle, ein flüchtiger, tiefer Traum, ein rascheres Athmen tiefer Seelen oder etwas Aehnliches, was man wohl Kunst nennt.

In diesen Liedern der Gasse muss man die Pariser musikalische Kunst suchen, und man staunt dann über den unerhört fruchtbaren Boden, aus welchem jede Nacht neue Blüten aufschiessen.

So geht es wohl seit Jahren und Jahren. Davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man einen classischen Abend des Concert Parisien besucht, in welchem seit fünf Jahren jeden Freitag alte Chansons gesungen werden. Diese gehören in ein Paris, welches man sich aus alten verblichenen Kupferstichen zusammendichten kann. Einem Paris mit schlichten, altväterischen Menschen, mit breiten Reifröcken und flatternden Hutbändern, mit Maschen und seltsam hochgeformten Cylindern. Mit langsamen, gravitätischen Schritten, sanftem guten Blick und leichtem rührenden Neigen des Körpers. Mit Mimi und Lisette, Parigotte und Perinnette und all den heiteren Kindern, deren

gute Augen aus den Chansons hervorschauen. Und — wie die Lieder verrathen — ein Paris mit einer weichen, sehnsüchtigen Seele und einem gutmüthigen Humor. Ein rührender Reiz, wie von verblassten Bändern, liegt über dieser Welt. Aber vielleicht legen wir das in die süssen, heiteren, schlichten Töne nur hinein, und das wehmüthige Glück, welches diese Lieder zu athmen scheinen, ist nur die sehnsüchtige Trauer unserer eigenen Seele.

In eine noch frühere Welt führt das Singspiel von Jean Jacques Rousseau „Le Devin du village“, welches jetzt im Théâtre lyrique zum hundertstenmale gegeben wird. Es ist bereits 150 Jahre alt und ist heuer aus fünfzigjährigem Schlafe, welchen es schlief, nachdem es hundert Jahre lang das Repertoire der französischen Bühnen beherrscht hatte, wiedererweckt worden. Der Text von der Eifersucht und Wiedervereinigung zweier Bauernkinder ist von einer unverwüstlichen Frische. Vor mehr als 600 Jahren hat ihn bereits ein grosser französischer Troubadour, Adam de la Hâle, im „Jeu de Robin et Marion“ auf die Bühne gebracht, und nach Rousseau hat Mozart die liebe Musik von „Bastien und Bastienne“ dazu geschrieben. Die Rousseau'sche Musik ist so voller ursprünglicher, naiver Reize, voll herzlich ergreifender Melodien und einer tiefen Behaglichkeit, dass sie wie ein frisch erblühter Strauss von Feldblumen freut. Und ich musste daran denken, dass Maria Antoinette die innigen Weisen gerne gesungen hat.

Wohl mit demselben Gefühl, mit welchem wir heute die alten Pariser Chansons hören.

Von Adam de la Hâle zu Rousseau, von diesem zum Paris Murgers und zum heutigen Paris führt ein langer Weg, auf welchem einen auf Schritt und Tritt Lieder begleiten, deren es nie still ward.

Ein Theil derselben hat sich zum Singspiel und der komischen Oper abgezweigt, der grösste Theil führt sein Vagantenleben auf Strassen und in Cabarets. Ein loser, leicht ausschreitender Geselle. Heute ist er bereits „alt“ und hat nicht nur die Freuden, auch die Bitterkeiten der Welt in sich aufgenommen. Aber sein Inneres ist voll von Melodien, die an Laune, Uebermuth und oft an Thränen reich sind.

* * *

„Moulin rouge, moulin rouge,
Pour qui mous-tu, moulin rouge,
Pour la mort ou pour l'amour,
Pour qui mous-tu, jusqu'au jour?“ —

So singt das alte Lied von der Montmartre-Mühle, welche allnächtlich ihre rothleuchtenden Flügel dreht. In den vier Zeilen stehen hart neben den Gedanken an die weltliche Lust Gedanken an den Tod. Neben leichter Cancanfreude mystisches Staunen. Neben dem Lied der Gasse die Werke César Francks.

César Franck ist eine Art Pariser Bruckner. Er war Organist an der St. Clotilde-Kirche, gieng in schwarzem,

faltigem Rocke und zu kurzen Hosen eilig über die Strasse, lebte in grosser Noth, schuf seine herrlichen Werke, welche von den Pariser Kritikern verkannt oder nicht beachtet wurden, und starb beinahe vergessen und ungeehrt. Von seinen tiefen Schöpfungen sind nur die „Béatitudes“ in Deutschland bekannt geworden, die „Redemption“, von welcher ich schreiben will, ist ganz unbekannt. Nachdem dieses Werk bei seiner ersten Aufführung in den Siebzigerjahren mit verwundertem Schweigen aufgenommen worden war, hat es bei seiner Wiederaufführung am 21. December 1896 in den Colonneconcerten einen grossen, lauten Triumph gefeiert.

Die „Redemption“ zerfällt in zwei Theile. Der erste schildert die antike Welt: Krieger und Jäger ziehen vorbei, denen ein Engel die Geburt des Heilands verkündet, zu dessen Lob sich ihre Stimmen mit denen der Engelsscharen vereinigen. Der zweite Theil die moderne Welt. Sie ist voll von Sehnsuchtslauten und Klagerufen der gepeinigten Menschen, welche sich, nachdem die Engel sie zum Vertrauen und Glauben gemahnt, im Gebete aufrichten. Namentlich die Gesänge der Engel sind in eine herrliche Leichtigkeit getaucht, von einer reichen und herrlichen Reinheit, voll von den weichsten Biegungen und Verschlingungen der Melodien. Zwischen beiden Theilen steht ein symphonisches Zwischenspiel, welches die Wandlung der alten Welt nach dem Worte Christi und die Ausbreitung des göttlichen Wortes über die Erde schildert, von unerhörter

Grösse, Weite, Freiheit der musikalischen Gedanken, einer mitreissenden Kraft und wundervollen Tiefe.

Es ist ein Werk, welches in der Einsamkeit entstanden ist, im tiefsten Frieden, in alles vergessender Versenkung. Es athmet das reinste Glück und den innigsten Glauben. Die Gedanken fliessen frei nach allen Weiten, wie Flüsse in einer Frühlingslandschaft, über welchen eine milde Luft zittert. Und man hört die Musik in tiefster Rührung, mit sanftem Neigen des Hauptes, wie eine Verkündigung. Allerlei Bibelworte kommen einem in den Sinn. Das schöne von Elias, welcher am Berg den Herrn erwartet: Erdbeben, Feuer, Gewitter zogen vorüber. „Endlich naht ein sanftes, stilles Säuseln, und im Säuseln nahte sich der Herr.“ Das gibt wohl die Stimmung des Werkes von César Franck, der ja auch eine wundervolle „Psyche“-Dichtung schrieb, am treulichsten wieder.

Ich habe bei Franck oft an Bruckner gedacht. Zwischen diesen zwei grossen, naiven, religiösen Gemüthern liegt eine ganze Welt. Selbst in dem süssen Benedictus der F-moll-Messe, welches Bruckner an einem Weihnachtstage in tiefster Einsamkeit schrieb, und der Musik César Francks liegt eine tiefe Kluft. Bei Franck ist alles ein gleichmässig milder Glanz, ein ruhiges Athmen, eine tiefe erwartungsvolle Stimmung, bei Bruckner ein mächtiges Ringen, ein Ueberquellen an Farben, ein Aufbrausen der Tiefen. Zwischen beiden sind Gegensätze, wie zwischen dem Matthias-Evangelium, durch dessen

schlichte innige Zeilen die Wellen des Genezareth-Sees, Kornfelder und Weinberge rauschen, und den prophetischen, gewaltigen Posaunenworten des Evangeliums Johannis.

* * *

Wenn ich die Welt des Pariser Chansons und die Schöpfungen César Francks zusammenfüge, so scheint mir in diesem Reime aller Reichthum, alle Weite und alle Grösse der heutigen Pariser Musik zu liegen. Und mehr als das, gleichzeitig ein klingendes Bild von Paris, wo über dem fröhlichen Gemisch aus Montmartre, Cabarets, Moulin Rouge und Moulin de la Galette die hohen weissen Burggewölbe des Sacre-Coeur-Domes aufsteigen.





2. Charles Lamoureux

Deutsche, welche nach Paris kommen, hört man schrecklich über den Cirque d'été, in welchem allsonntags nachmittags die Lamoureux-Concerte stattfinden, schimpfen. Es passt ihnen nicht, dass Concerte in einem Circus stattfinden. Es scheint ihnen schrecklich, dass Musik in einem Raume erklingt, in welchem an Sommertagen Pferde galoppieren und der König der Clowns, Foothit, durch die Manège tollt. Sie wünschen sich in ihre Concertsäle mit den dorischen Säulen, griechischen Karyatiden und Frescobildern der sieben Musen zurück. Dort sitzen sie andächtig in den Bänken wie Knaben in der Sonntagsschule, legen die Stirn in Falten und hören Musik wie ein Pensum oder eine Predigt. Dort sind sie sozusagen andere Menschen: feierlichere, ernstere, würdevollere. Der Alltagsstaub des bunten Lebens ist

abgestreift, und nur der erhabene Staub der classischen Bildung liegt dick auf ihnen ...

Ich habe jedesmal, wenn ich in die Champs Élysées hinausgewandert bin, über diese Sorte von Leuten herzlich lachen müssen. Bei dem Spaziergange wird einem frei und weit zumuthe. Schon auf dem Concorde-Platze wird es licht und heiter. Die Stadt tritt weit zurück. Links ziehen sich die Tuilleriengärten zum Louvre hin, im Hintergrunde weiss man den Fluss, und der Eiffelthurm steigt wie eine Frühlingsfahne in die Luft, rechts geht's in die Champs Élysées. Man meint, tritt man auf den Platz, in der weiten Luft zu ertrinken. Die Menschen scheinen wie kleine Marionetten, die Wagen wie Käfer, und man ist innerlich versucht, so ein kleines Spielzeug ein bisschen in die Luft zu heben und Menschen und Pferde mit den Füssen zappeln zu lassen. Jetzt geht's ins Grüne. Auf der Fahrstrasse rollen Wagen vorbei, Automobiles, die, wie der Teufel, kleine Dampfwolken hinter sich zurücklassen, Bicycles. Wie schön, wie heiter, wie leicht scheinen die Frauen auf dem Zweirade. Offene Jacken, Höschen, zarte, scharflinierte Füsse. Wie kleine Insecten, Libellen, Bienen, schiessen sie vorüber. Fussgänger, Cocotten mit tiefen Augen; kleine Kinder, die Reifen schlagen, auf der Schaukel stehen, im Ringelspiel fahren. Endlich im weiten Grün der Circus.

Innen ein weites Rund, im Amphitheater sich erhebend. Von der Mitte thürmt sich das Orchester auf wie eine Riesenorgel. Im Kreise überall Menschen. Eine

dichte, dunkle Masse, aus der lichte Jacken, bunte Hüte herausleuchten. Alles ist in Bewegung, wie ein Teig, der gähren will. Mir erscheint der Rundbau wie die ideale Tonhalle. Die Töne steigen wie in einem Trichter auf, ziehen weite Kreise, schweben hochauf, breiten sich aus, sammeln sich und fliegen wie ein Falter zur Kuppel hinaus. Orchester und Publicum fügen sich zu einem Kreise, einer idealen Einheit, zusammen. In beiden ist ein Herzschlag. Die Tonwellen strömen über das ganze Rund in voller Kraft und Freiheit . . .

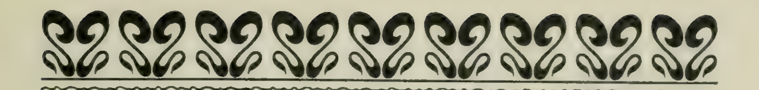
Lamoureux. Er muss einmal ein schlanker, blonder Musiker gewesen sein. Heute ist er wohlgerundet, Haar und Bart silbern. Der Blick ist gütig, wohlwollend. Eine Art Onkel.

So dirigiert er auch. Nicht mit der väterlichen Kraft Richters, der über den Tönen mit bestimmter Ruhe, Festigkeit und mächtiger Liebe steht: ein würdevoller Herr und Meister. Kein launischer Liebhaber wie die Dirigenten von heute, welche die Musik oft in ihrer Zärtlichkeit prügeln und ihr neue Zuckungen und Wollustkrämpfe erzwingen. Ein guter, milder Onkel, der ruhig und gelassen seinem jungen Volke zusieht. Seiner Autorität ist er sicher: und wenn eines etwa vorlaut ist, eine geschwätzige Clarinette oder eine schrille Flöte, dann wird er wüthend, prügelt sie mit dem Taktstock und wirft ihr wohl ein Schimpfwort hin. Er wird jung und lebendig, wenn das gewichtige Volk der grossen Bläser ertönt. Denn er liebt es, wenn Trompeten und

Posaunen wie Blitze aus dem Musikgewölke herausfahren und der Paukendonner einschlägt. Das ist wohl noch eine alte Liebe aus seiner Jugend. Da muss er ein energischer Musiker gewesen sein. Beethoven sein Schild, Wagner sein Speer. So ist er ausgezogen, das musikalische Paris zu erobern. Ein tüchtiger Paulus. Jetzt ist er beleibt und wohlwollend geworden. Wenn die Holzbläser und Geigen süss klingen, wiegt er sein gütiges Haupt, und es wird ihm weich ums Herz. Dann wird er zärtlich, streichelt die Töne, bis sie ganz sanft, ganz weich, ganz rundlich werden und er sich auf denselben wie auf einem guten Sopha ausstrecken kann . . .

Jetzt ist er des Stehens beim Orchesterdirigieren müde geworden. Er will sich ein lyrisches Theater bauen. Dort wird ihn eine Schar jugendlicher Musiker umgeben, er wird sein gutes Auge auf ihnen ruhen lassen, den Tönen wohlwollend schmeicheln. Er wird unter ihnen als ein alter Onkel mit silbernem Haar und Bart und wohlgerundetem Bauche auf einem weichgepolsterten Lehnstuhle sitzen. Und ich glaube, dann wird ihm wohl sein.





3. Ein Cabaret

Alle Abende, an denen ich etwas weniger Geld hatte, war ich drüben im Quartier latin. Da ist am Boulevard St. Germain ein Café, „Café du Cercle“, in dessen Souterrain gesungen, Clavier gespielt, recitiert wurde, und wo man seelenruhig bei einer consommation zwei, drei Stunden sitzen bleiben konnte.

Stieg man die enge Treppe zum Souterrain hinunter, so schlug einem eine dichte Wolke Rauch ins Gesicht, man hörte Füsse trampeln, applaudieren, im Chorus singen, Clavier spielen, schrille Schreie wie etwa von jemandem, der bei den Haaren gerissen wird. Das war eines der lebendigsten Studentencafés im ganzen Quartier. „Le directeur“ war Herr Léon Lelièvre, ein Student, blass, hager, mit einem spärlich blonden Schnurr- und Kinnbart. Zum Zeichen seiner Würde

trug er einen langen, über die Kniee reichenden Salonrock. Er stand auf einem Podium neben dem Clavier und bearbeitete wie rasend eine kleine Glocke, läutete und läutete, bis ein bisschen Ruhe eintrat. Dann hörte man sein prächtig sonores Organ: „Notre camarade Ernest C. chantera: le quatorze juillet!“ Es wurde still. Ein Student, ein bartloser, zwanzigjähriger Jüngling steigt aufs Podium, rückt den Hut gemüthlich aus der Stirne und singt. Und dieses Lied ist die Nationalhymne des Cafés. Léon Lelièvre hat es gedichtet, und wenn es an einem Abend etwa nicht gesungen werden sollte, so wird es tumultuarisch verlangt:

„Pour bien fêter le quatorze juillet
Un amoureux disait à sa maitresse:
Restons coucher et fermons le volet,
Pour nous griser d'un long jour de paresse,
Lorsque grondait dans les cieux embrasés,
Chaque salve d'artillerie,
Ils échangeaient des salves de baisers
Voulant tout deux mourir pour la Patrie!

— — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — —

Pour terminer leurs enivrants exploits,
Le coeur content d'avoir bien fait les choses,
L'amant voulut une dernière fois
Mettre un baiser parmi les endroits roses.
Il embrasse les coins les plus secrets
De sa chère amante impudique
Et s'endormant dans les draps massacrés
Il s'écria: Vive la République!“

Ein anderer folgt, ein wohlerzogener Junge, der sicher noch keine zwei Monate vom Elternhause fort ist, tritt an seine Stelle, legt sorgfältig den Hut aufs Piano, fährt sich einmal unsicher durchs Haar und declamiert mit dem ungebrochen tönenden Organ der Jugend einen Hugo'schen Monolog. Die Frauen im Auditorium sind ganz toll vor Begeisterung. Man applaudiert, man schreit: „Bis! bis!“ man schlägt mit den Kaffeelöffeln an die Gläser, man trampelt mit den Füssen im Takt. Es folgt ein junges Mädchen, ein kleines, blasses, unscheinbares junges Mädchen, welches die Haare gescheitelt und bis über die Ohren frisiert trägt. Wie eine liebe Cousine sieht sie in ihrer schüchternen Einfachheit aus. Sie behält den grossen Hut auf dem Kopfe und singt mit einer warmen, halblauten Stimme. Das Auditorium kichert. Die Cousine singt mit unschuldiger Stimme weiter. Das Auditorium stösst sich gegenseitig in die Seiten. Eine platzt mit ihrem Gelächter heraus. Wie die Cousine beim Refrain anlangt und die Schlusszeile singt: . . . „Pas si vite!“ . . ., da hört man von allen Seiten ein verständnisvolles lautes Athmen, Seufzen. In fünf Minuten sitzt das junge Mädchen wieder in einer versteckten Ecke und keiner beachtet sie.

Ein alter Mann drängt zum Podium. Es ist vermuthlich ein Handwerker, ein Fünfziger, dick und gross, mit Augengläsern. Er muss zuerst mit dem „Kapellmeister“ eine Unterredung haben. Nach einiger Zeit betritt er die Tribüne, zieht aus einer Tasche ein ver-

gilbtes Papier, auf welchem das Manuscript eines selbst gedichteten Chanson steht. Manchmal hält er im Vortrage inne, sieht scharf durch die Brille aufs Papier und auf die Hörer, der Arme kann ein Wort nicht entziffern. Mit der Musik kann er nicht recht im Takt bleiben, und seine Stimme ist ohne Ton, kann nur andeuten, wie eine Feder schreibt, in der keine Tinte mehr ist. Und trotzdem hört man keinen schlechten Witz. Wie eine Ahnung muss es in den Hörern aufgedämmert sein, dass dieser Tischler oder Buchdrucker wochenlang auf diese „Première“ gewartet hat, dass man in der Seele dieses Alten etwas zerbrechen würde, wenn man jetzt schlechte Witze risse. Kaum ist er fertig, empfängt ihn brausender Applaus. Freilich, einige lachen dazu. eine Ahnung, dass er gefoppt wird, hat der Alte auch, aber dem allgemeinen Beifall widersteht er nicht, und so erträgt man sein zweites Lied. Beseligt tritt er vom Podium ab . . . So vergeht die halbe Nacht.

Auf dem Boulevard St. Germain ist es inzwischen sehr lebhaft geworden. Banden von Studenten ziehen durch den Abend, von „Bullier“ kommen die Mädchen. Auf der Strasse wird gesungen, getanzt, geschrieen, Studenten heben ein Mädchen auf die Schultern, es entsteht ein Kreis von Leuten, Gedränge, Vorwärtsschieben, bis alles im Café d'Harcourt strandet.



4. Polaire

Erste Abendspaziergänge in Paris. Weihnachten, milde, feuchte Luft. Auf den Boulevards ein Getriebe heiterer Menschen mitten zwischen dichtbesetzten Tischreihen der Brasserien und den hellerleuchteten Weihnachtsbuden und hohen Gerüsten, auf welchen schreiende Camelots Waren anbieten, Wagen, Omnibusse, Automobiles, zwischen ihnen durchgleitend Bicyclisten mit bunten Lampions, blauen, grünen, gelben. An den Strassenkreuzungen in Flammenschrift, welche der Wind zaust, Namen. Moulin rouge, Olympia, Folies Bergères: Chand d'habits und Scala: Polaire.

Der Name Polaire hakt sich in meinem Gehirne ein und zieht — ich weiss nicht wie — eine Menge Associationen von etwas tief Sonderbarem, Geheimnisvollem an sich. Ich kann den Gedanken nicht loswerden. An jeder Strassenecke in Flammen durch den

feuchten Nebel leuchtend: Polaire, Polaire, und der Ruf der Flammen scheint mir immer deutlicher, greller, geheimnisvoller. Es ist mir, wie wenn ein verbotenes, tiefes, sündiges Geheimnis über die Gassen geschrieen würde. Polaire . . .

Endlich im lichten, freundlichen, braunen Theater der Scala. Ein paar Entréenummern: Sängerinnen, ungeschickt geschminkt, schön decolletiert, wenig Stimme, Anfängerinnen, welche lanciert werden. Die Claque in den oberen Rängen applaudiert. Dann Mlle. Aumont in Puderperücke und Empiretracht: „Le Seigneur de chez nouz", ein süsses Lied von der Schäferin und dem Grafen Almaviva, schlicht, innig, in stilisierter Rococo-Melodie. Mlle. Verly, klein, rund, herzig, singt die perverse Confetti-Ballade mit ihrer spitzrhythmisierten Melodie; geflügelte Schweinchen flattern wie Schmetterlinge ins Publicum. Matthias, ein pfiffiger, runder Vorortspiesser; einige Monologe; nach ihm Claudias, lang, hager, eckig, mit wenigen Zähnen, unheimlich in seiner hageren Groteskheit wie eine Edgar Poe-Figur. Die Logen füllen sich. Anna Thibaut: ein wundervoll naiver Kopf mit verträumten Augen, auf hohem, ein wenig üppigem Körper, in lichtem Rosakleid: „Quand les lilas refleuriront". Im Romanzenton von anno 1830. Wie die Töne klar ihre Knospen erschliessen, sich in Guirlanden aneinanderreihen, wie in sanfter Luft dahinflattern! Sie spriessen auf, wie die ersten Blumen im Frühling, jung, zart, voller Säfte, sie entflattern wie

duftende Lindenblüten. Sturm im Haus. Die verehrte Frau blickt wie erschreckt auf. Wie aus einem Traum erwacht . . .

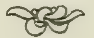
Pause. Man eilt hinaus, eine Cigarette zu rauchen. Camelots stürzen herein. Le Soir, le Soir, Demandez le Soir. Le chanson du Soir: „Quand les lilas refleuriront“ crēe par Anna Thibaut. Le Soir. Klinglingling. Helle Musik, Geplauder, Bewegung im Haus. Die Revue: „A nous les femmes“. Ein paar gleichgiltige Scenen. Rechal, flink, elegant, lustig, als Compère, die wunderschöne Lise Fleuron, wunderschön als Commère. „Ah, voilà l'Académicienne“. Beim ersten Blick schreit alles in mir „Polaire“! Sie brauchte nichts zu singen, nichts zu sprechen, ich kenne sie, kenne sie auf den ersten Blick. Ich kenne sie, seitdem ich den Namen in Flammenschrift, an welcher der Wind zauste, bei jedem Schritte auf den Boulevards flimmern gesehen habe. Das muss Polaire sein. Müde kommt sie herein. Die schmalen Kinderarme hängen lose an der Schulter, die langen zarten Beine schleifen gleichgiltig über die Bühne. Der Körper ist jung und mager. Das schwarze Kleid bis an den Gürtel hinab ausgeschnitten. Die Haut weissschimmernd, hager, sehnig wie die eines Knaben. Um das Gesicht fallen dunkle schüttere Mädchenhaare. Die Augen sind langgeschlitzt, tief, feucht, nachtschwarz. Der Mund ein wenig gross, schmal. Die Lippen blühen purpurn auf. Das Gesicht ist beinahe viereckig, blass, müde.

Nun singt sie: „Pour fonder une Académie“. Die Stimme ist flach, dunkel, wie die eines Knaben, der mutiert. Nun ist es, wie wenn jemand an ihrem Rücken eine Schraube, an welcher die Nerven hängen, drehen würde. Immer stärker, immer fester, bis die Nerven sich in furchtbaren Krämpfen winden. Der Kopf senkt sich, wie von einem Schraubstock angepresst, in die Schultern. Die Lippen spreizen sich widerstrebend auseinander. Die langen, schmalen Arme fügen sich dem Körper an, winden sich an, machen hagere, eckige Bewegungen, werden angepresst, die Nerven in ihnen immer fester zusammengedreht. Die müden, langen Beine stemmen sich gegen die Erde, werden noch schmäler, das zarte weisse Fleisch presst sich an die Knochen. Der Körper wird hagerer, immer schmäler, blutleerer. Unter den dichten, geraden Augenbrauen fangen die Augen an zu leuchten, in sich hineinzuleuchten, immer tiefer zurückzutreten, ganz in den Körper zu versinken und werden gross, dunkel, dunkel, feucht von bösen Säften. Der Körper scheint wie in einer furchtbaren Anspannung ganz ausgepresst zu werden. Ich sehe nur die Augen. Die tiefen, schwarzen, heissen Augen, aus welchen alle teuflischen, verschwiegensten Sünden der Welt, die jetzigen und alle noch ungedachten, ungeträumten der Zukunft herausschreien. Ich höre keines der gesungenen Worte. Ich sehe nur die Augen. Der Text verhallt, wird ein Vorwand für die grauenhaftesten Traumphantasien des zu-

sammengeschnürten Körpers. Zum gleichgiltigsten Worte spielen die grausamsten Wollustfanfaren....

Dann klappt der Körper auseinander. Die Arme hängen müde am Körper, werden zart, weich, wie die eines Mädchens, die Füsse schleifen mit langen, müden Schritten über die Bühne. Die Beine sind zart wie die eines Mädchens. Die Brust flach, weich, zart, wie die eines Knaben. Das Kindergesicht fahl. Die Augen glimmen wie aus Asche noch einmal auf. Alle Glieder wie von einem Zwang erlöst, wie auseinandergefallen ... Was dann kommt, lässt mich gleichgiltig, Mädchenbataillone in zarten Schleiern, die wunderschöne Fleuron. Ich taumle aus dem Theater. An den Strassenecken flammt der Name Polaire, vom Wind zerzaust, auf. Die fröhlichen Kinder auf den Boulevards gehen scherzend dahin. Heitere Mädchen gehen über die Gassen. Eine hebt die Röcke und fängt zu cancanieren an. Ein Sergeant de ville steht daneben und schmunzelt. Seine Augen leuchten wohlwollend. Hunderte von Mädchen strömen aus dem Moulin rouge heraus. In das Café de la place blanche, den Rat mort, die Abbay de Thelème. Lärm. Gläsergeklapper. „La Presse", „la dernière édition de la Presse, demandez la Presse". Lautes Geplauder und Lachen. Bicyclisten mit bunten Lampions, blauen, rothen, grünen, schiessen vorbei. An einer Ecke wieder mit Flammenzungen in die Nacht geschrieen: Polaire. Ich bleibe starr stehen. Dann ziehe ich, von Träumen gestossen, weiter. Am anderen Morgen gehe ich auf

die Boulevards. Ueberall Sonne, Lachen, Freude. Die Menschenwoge tanzt beinahe dahin. An den Strassenecken starren mich wie leergebrannte Augensterne an hohen Trägern zu Namen geformte, rostbedeckte Eisenbogen an: Moulin rouge, Olympia, Folies Bergères: Chand d'habits, Scala: Polaire. Darüber helle Mittagssonne.





5. Neue Musik

Es war auf einem kleinen Künstlerfeste am Montmartre. Im Häuschen einer Freundin unseres Kreises, Magnitta. Eine wunderschöne blonde Dame, war sie von allerlei Geheimnis umgeben. Sie war Schlangenbändigerin gewesen, ist in einem Pariser Variété als Tänzerin aufgetreten, war Chéret Modell gestanden und hauste in einem kleinen Hause in der Rue d'Orient, aus welchem sie zeitweise auf einige Wochen verschwand, kein Mensch wusste wohin. Sie war vom Anstand einer grossen Dame, still, vornehm und zurückhaltend. Es war offenbar das Mysterium, das sie umgab, welches jedem Scheu einflösste. Selbst Freund Schmidt, ein gewaltiger, blondbärtiger, urgermanischer Riese, dessen Garten durch eine niedere Mauer von dem Garten Magnittas geschieden war, soll der Sage nach eine ganze Nacht auf der Mauer gesessen sein, da ihn die Furcht abhielt, sich ihrem

verhexten Garten zu nähern ... Jetzt war ein fröhlicher Kreis in ihrem Hause versammelt. Lampions leuchteten hell in Zimmern. Ein Dutzend Gäste waren vereint, ein paar Künstler, Léandre, blond, rund, heiter, Carabin, wie immer zu bösen Ränken aufgelegt, ein dürrer russischer Componist, der dazu diente, jugendliche Idealfiguren in lebenden Bildern zu verkörpern, ein paar junge Leute, ein Herr in Frack, welcher aus einer eleganten Gesellschaft nach Montmartre herausgewandert war, ein deutscher Correspondent, welcher Austern und Champagner keuchend heraufschleppte; ein paar Modelle, Jojo, ein gutes, blondes Elsässerkind, Môme Rirette, eine allerliebste Puppe, eine blasse, schlanke Lacertenfigur, Lucette, die dunkeläugige Francinette und noch andere. So gab es viel Lärm, und in dem lustigen Gewirr schritt die Wirtin Magnitta im grauen Nonnengewande ruhig und liebenswürdig dahin, bis sie endlich einen ihrer wunderbaren Tänze begann, die freilich weniger klösterlich waren und für unser Seelenheil fürchten liessen. Da stieg plötzlich in dem allgemeinen Bacchanal eine Claviermelodie in langsamen, feierlichen Tönen auf: die ersten Takte Parsifal. Am Clavier sass ein Mann, den ich früher übersehen hatte, und spielte die Parsifal-Musik mitten im Lärm der tanzenden Paare vor sich hin, ganz ernst und feierlich. Er sah aus wie ein Arbeiter, trug ein Wollhemd und hatte ein vergrämtes, abgearbeitetes Gesicht, dunkle, ins Gesicht gestrichene Haare und die Stoppeln eines Schnurrbartes. Er kümmerte sich um

nichts, schien allein die fromme Musik in sich einzusaugen und sah sehr ernst und entfremdet vor sich hin. Es war einer der jungen französischen Musiker, einer der musikalisch Intellectuellen, Genosse von Vincent d'Indy, Charpentier und Claude Débussys.

Später traf ich ihn einigemale im Café „Nouvelles Athènes", ohne dass sich eine Gelegenheit der Aussprache ergeben hätte.

Endlich in der Charwoche in der Kirche St. Gervais. Es ist eine äusserlich sehr unscheinbare Kirche hinter dem Hôtel de Ville. Tritt man hinein, so wölbt sie sich jedoch hoch und gross zu gothischen Kreuzgewölben, bunten Fenstern und weiten Hallen auf. Sie ist mit Bildern geschmückt. In einer Seitenhalle hängt ein altes, rührend eckig gezeichnetes Bild von Albrecht Dürer. Die Kirche war mit Leuten vollgepfropft, die alle gekommen waren, die Sänger von St. Gervais, welche die wundervollen mittelalterlichen Messen der Niederländer und Palästrinas zu neuem Leben erweckten, zu hören. Der Chor begann die Missa papae Marcelli von Palästrina. Die Töne stiegen langsam, feierlich in den hohen Räumen auf, verschwebten, verbanden sich, die tiefen Stimmen erhoben sich, wie auf ehernen Stufen, in gewaltigen Dreiklängen, die Töne schwammen durcheinander, feierlich-ernst, ganz entmaterialisiert, und verschwanden im Rauche der Altarkerzen, den Weihrauchwolken, den langen Schatten des Nachmittags . . . Am Ausgange fand ich mich neben jenem Musiker, und wir giengen ins Quartier latin hinüber.

Diesmal schlug das Gespräch leicht Brücken. Wir fanden uns beide in der Schwärmerei für die grossartigen Musikschöpfungen der Niederländer, welche noch heute ihrer Renaissance entgegensehen. Er erklärte sie als die tiefsten Mysterien der Musik. Niemals hätten die Künstler ein weiseres Auge für das Wesen der Musik gehabt, als in jener Zeit, wo sie im Kloster ihre einsamen Gottesträume in Musik setzten. Damals habe man das Wesen aller Kunst als Entmaterialisierung erkannt. Mit welchen Riesenstimmmassen arbeiteten nicht diese Künstler, wie compliciert seien nicht ihre Tonbauten, wie tief ihre contrapunctischen Künste: und dennoch wie zart, wie leicht, wie vergeistigt klänge das Ganze.

„Diese Musik ist eben — erwiderte ich — der Ausdruck einer erdfernen Zeit: unsere Musik aber jener einer erdenfrohen Welt. Daher ihr Glanz, ihre Massen, ihre Pracht.“

„O nein. Unsere Componisten nehmen nur den Ton, den Klang als etwas Materielles und vergessen, dass, wie die Baukunst die schweren Massen vergeistigt, die Poesie die Schwere der Worte, die Musik die Schwere der Töne vergeistigen muss. Was hilft's in der Musik, Stürme, das Meerbrausen, Feuerzauber und Walkürenritte zum Tönen zu bringen? Wir haben dann neben der einen materiellen Welt eine zweite klingende. Aber wie jeder Gegenstand der Welt ein Bild, ein Mysterium ist, so ist es auch jeder Ton. Eine neue Verbindung der Töne zu finden, glauben

Sie mir's, das ist alles. Das schliesst die Thore der Musik weit auf und lässt in ihre Geheimnisse blicken. Die Töne können nichts mehr sein, als Symbole, Zeichen des heiligen Geistes. Wer einen neuen Ton gefunden hat, Herr, der hat ein neues Symbol, eine neue Realität gefunden."

Wir liessen uns in einem Kaffeehause am Boulevard St. Michel nieder.

„Sehen Sie — fieng er wieder an — hier ist Abend für Abend Verlaine gesessen. Der hat jenes Geheimnis der Kunst gekannt. Er hat die Worte, welche die Marlous ausgespuckt haben, genommen, sie wie eine Hostie angebetet und sie zu Gefässen des heiligen Geistes gemacht. Und Sie wissen, wie leicht und duftig sie in seinen Gedichten über der Erde leuchten. Das sollten wir mit den Tönen. Die gewöhnlichsten, verächtlichsten Klänge in Gebete verwandeln."

„Aber dann würde ja unsere Kunst gar nicht mehr auf der Erde stehen und eine vage Phantasie, ein nichtssagendes Klingen sein?"

„Nur für den, der die Sprache des Geistes nicht versteht. Glauben Sie, Herr, wenn es mir oder jemandem gelingt, ein neues Geheimnis eines Tones, ein neue Verbindung von Tönen zu finden, dann ist es, wie wenn ein Chemiker durch die Verbindung zweier Stoffe ein neues Ding schafft: er hat ein neues Räthsel der Welt gelöst, ein neues Geheimnis, ein neues Gesetz erfahren. Er hat die Welt reicher gemacht, indem er eine

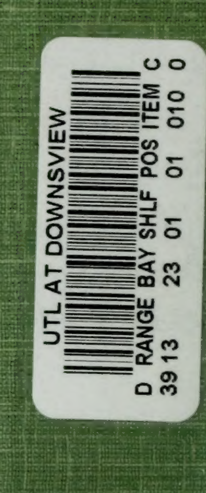
neue Kraft gefunden hat. Ein solcher Künstler hat die tiefsten Beziehungen zum Leben; er sieht es nicht mehr wie etwa ein Bauer, der zum erstenmale ein Theater sieht, an, das heisst er nimmt den bunten Schein für das Sein, sondern er nimmt es als das farbige und bewegte Bild eines heiligen Geistes. Und seine Musik wird wohl mit den tiefsten Quellen des Lebens in Verbindung stehen ...“



INHALT.






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 23 01 01 010 0